LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *II*.

Madrid - Palma de Mallorca

Mayo, MCMLVI

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Guarro, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

PAPELES DE SON ARMADANS

Año I Tomo I. Núm. II

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

En torno al Premio de la Crítica

En PAPELES DE SON ARMADANS ha caído un premio; nadie, ni aún los más viejos de la localidad, se explica cómo. El caso es que en Zaragoza, en la Institución Fernando el Católico, en el palacio de la Diputación Provincial, y presididos por el catedrático Sr. Ynduráin, se reunieron el 8 de abril algunos críticos españoles y opinaron –no todos, aunque sí bastantes– que la mejor novela española del año pasado era La catira, *obra del director de PAPELES DE SON ARMADANS. Los críticos convocados en Zaragoza fueron diez y seis: don José Luis Cano, don José M.ª Castellet, don Melchor Fernández Almagro, don Eusebio García Luengo, don Lorenzo Gomis, don Manuel González Cerezales, don Luis Horno Liria, secretario del jurado, don Julio Manegat, don Juan Ramón Masoliver, don Esteban Molist, don Bartolomé Mostaza, don Tomás Salvador, don Anto-*

nio Valencia, don Rafael Vázquez Zamora, don Antonio Vilanova y el ya citado don Francisco Ynduráin, gentes todas –o casi todas– de fino y atento oído literario. Los señores Fernández Almagro y Mostaza, que no pudieron viajar, votaron por correo. La catira *consiguió diez votos y los seis restantes fueron repartidos entre tres autores: tres, uno de ellos; dos, el otro, y uno el tercero. El jurado, con muy buen acuerdo, no dió estado oficial a la presencia en la votación de estos tres libros, que no deben considerarse ocupando suerte alguna de colocación. Es elemental suponer que el jurado, de haber querido señalar segundos o terceros libros preferidos, hubiera recurrido a nuevas votaciones, que no hizo. PAPELES DE SON ARMADANS respeta los puntos de vista del jurado –que, por otra parte, hace suyos– y omite, como el jurado hizo en el acta redactada, los nombres de estos tres autores, a los que desea –y muy de veras– ver pronto incorporados a la lista de Premios de la Crítica. PAPELES DE SON ARMADANS, que no ha nacido para echar leña al fuego, jamás dará un paso que no venga inspirado por su afán de concordia, esa actitud que, a veces, parece como negarse a los escritores.*

El jurado tampoco dijo cuáles fueron los diez votos obtenidos por La catira *en el escrutinio final. PAPELES DE SON ARMADANS, para dejar las cosas, si no en claro, sí en su sitio, quiere apuntar que en la lista de*

los seis miembros del jurado que no votaron a La catira, *que puede verse en el artículo* Al margen, *aparecido en* La Vanguardia *del 11 de abril, sobra uno (Molist) y falta otro: cosa que no importa demasiado sino es a título de curiosidad o mera anécdota, pero que, en todo caso, alguien agradecerá que se medioaclare.*

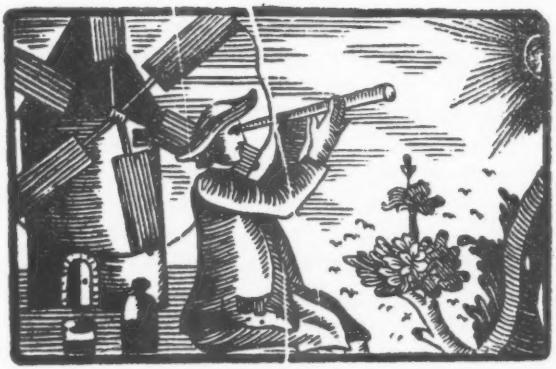
Hasta aquí la noticia.

En PAPELES DE SON ARMADANS estamos algo así como azarados con este galardón que nos ha tocado en suerte en la violenta pedrea de los premios literarios, la tinta de calamar que enturbia las aguas del confuso batiburrillo literario español. Pero nos conforta la idea de que este premio de la crítica, por vez primera en nuestra historia literaria contemporánea, levanta su tinglado sobre bases lógicas y sensatas: la de no obligar a los autores a presentarse, con lo cual, sobre no hacerlos sufrir y padecer, se cuenta con el concurso de los que prefieren abstenerse, que con frecuencia no son los peores; la de considerar todas las obras publicadas en el lapso de tiempo que se marca, con lo que el premio resulta, realmente, una reválida o premio de premios; la de no marcar temas sino género, y la de no dejarse influir por razones –comerciales, políticas, de amistad– ajenas a las meramente estéticas.

PAPELES DE SON ARMADANS desea a los diez y seis componentes del jurado del Premio de la Crítica

una ininterrumpida sucesión de aciertos, suponiendo que este año hayan acertado. La beneficiosa influencia de su honestidad, pensamos que no se hará esperar sobre la zarandeada paradoja que es la literatura de nuestro país.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS



MANUEL GARCÍA BLANCO:

De las andanzas de Unamuno por tierras extremeñas

(MIGUEL DE UNAMUNO:

Cáceres)

•

FERNANDO LÁZARO:

Quevedo, entre el amor y la muerte

De las andanzas de Unamuno por tierras extremeñas

Un recuerdo poético inédito

FUÉ DON MIGUEL DE UNAMUNO UN GRAN ANDADOR DE ESPAÑA. Y de esa su actividad fueron testigo y escenario los más variados parajes peninsulares. Uno de ellos, el de la alta Extremadura cacereña, del que acertó a sacar aquellas visiones en prosa que luego agavilló en algún libro suyo. Recuerden sus lectores las páginas de los dos relatos titulados *Guadalupe* y *Yuste*, que más tarde nutrieron el que denominó *Por tierras de Portugal y de España*, aparecido en 1911, pero que fueron redactadas tres años antes y publicadas en la revista *España*, de Buenos Aires, el 26 de julio y el 2 de agosto de 1908.

Años más tarde, en 1922, vió la luz el libro titulado *Andanzas y visiones españolas*, y en él salen de nuevo a nuestro encuentro un escrito sobre Las Hurdes, relato en cuatro capítulos que remonta a 1914, *Camino de Yuste*, y *En Yuste*, que datan de la primavera de 1920. Es notoria la preferencia unamuniana por el monasterio jerónimo donde el Emperador Carlos esperaba la muerte, el mismo que en 1911 pudo adivinar desde la cumbre bravía de Gredos, a la que dedicó una de sus famosas visiones poéticas en este mismo libro albergada. Recordemos la estrofa:

Del piélago de tierra que entre brumas
tiende a tus pies, aquí, sus parameros,
con leras por espumas,
volaron del Dorado a la conquista
buitres aventureros,
mientras hastiado del perenne embuste
de la gloria, enterraba aquí, a tu vista,
su majestad en Yuste
Carlos Emperador.

Pese a lo reiterado de su interés por este monasterio, de pura y simple raíz histórica, creo que fué mayor la impresión que le produjo el de Guadalupe. Así al menos se lo confiesa en una carta a su amigo y antiguo discípulo el profesor salmantino Federico de Onís, que hoy vive jubilado en Puerto Rico: «He hecho una excursión por Extremadura, –le escribe desde Salamanca el 5-VII-1908–. Visité los Monasterios de Guadalupe y Yuste. El primero es hermosísimo. Sólo por ver la colección de cuadros de Zurbarán merece hacerse el viaje, que es penoso. Yuste tiene poco que ver».

Aunque, acaso y tal vez por ello, tenga mucho que sentir. Ahí están las páginas unamunianas para probarlo, que si están en prosa, albergan, en no pocas ocasiones, poemas frustrados, como su propio autor proclamó una vez refiriéndose justamente a los que con el título de «visiones rítmicas» –las otras pudieron serlo– cierran su citado libro *Andanzas y visiones españolas*.

No pasó al relato en prosa y se quedó en poema, en cambio, una inédita visión unamuniana de Cáceres, ciudad que debió visitar en más de una ocasión. Y a ella voy a referirme.

Es un breve poema, de apenas cincuenta y dos versos, escuetamente titulado *Cáceres* y cuyo facsímil aquí ofrecemos:

Cáceres

13 VI 08

Y así van las horas,
paso á paso,
al pié de las torres
donde se alzan, centinelas de madera,
las cigüeñas
de Cáceres.
Su cielo de fuego
recorren palomas, aviones, cernícalos,
y la gente
paso á paso
come, bebe, duerme,
se propaga.

El porquero congrega á los puercos
de mañana,
los suelta de tarde
y se van calle arriba buscando
cada cual su morada.
La plazuela en que cubre alfombra
la yerba las piedras
recoge la sombra
solitaria
del viejo palacio
de escudos y rejas,
antaño boyante y ogaño ya lacio
que al cielo de fuego adormita su siesta.
Y á la tarde
descalzas y en pelo
- arracadas enormes
y argantillas de oro
en bandas informes
~~las~~ no van las moras cual vencejos
á la fuente del Concejo
charlando.
Si subís á la Montaña
en redondo
soledades desoladas
á que azota el sol desmedo
es cruelo

Sólo queda como abrigo
contra el sol que escalda el suelo
el Casino.
Se habla allí de caza y pacos,
de mujeres,
de lo mismo de que hablaban hace siglos
los señores que habitaron con sus perros
los palacios hoy vacíos.
Se habla allí de caza y pacos,
de mujeres
y se juega.
Y así van las horas,
paso á paso,
en Cáceres.

No obstante su fácil lectura, lo transcribimos, a continuación:

Y así pasan las horas,
paso a paso,
al pié de las torres
donde se alzan, centinelas de modorra,
las cigüeñas
de Cáceres.
Su cielo de fuego
recorren palomas, aviones, cernícalos,
y la gente
paso a paso

come, bebe, duerme,
se propaga.
El porquero congrega a los puercos
de mañana,
los suelta de tarde
y se van calle arriba buscando
cada cual su morada.
La plazuela en que alfombra
la yerba las piedras
recoje la sombra
solitaria
del viejo palacio
de escudos y rejas,
antaño boyante y ogaño ya lacio
que al cielo de fuego dormita su siesta.
Y a la tarde
descalzas y en pelo
–arracadas enormes,
gargantillas de oro–
en bandas informes
las mozas cual vencejos
a la fuente del Concejo
chachareando.
Si subís a la Montaña
en redondo
soledades desoladas
a que azota el sol desnudo
en crudo.
Sólo queda como abrigo
contra el sol que escalda el suelo

el Casino.
Se habla allí de caza y jacos,
de mujeres,
de lo mismo de que hablaban hace siglos
los señores que habitaron con sus perros
los palacios hoy vacíos.
Se habla allí de caza y jacos,
de mujeres
y se juega.
Y así van las horas,
paso a paso,
en Cáceres.

Fechado este poema el 13 de junio de 1908, ha permanecido inédito hasta hoy. Es, sin duda, coetáneo de aquella excursión a Extremadura de que le da cuenta a Federico de Onís en la carta transcrita, y de los dos primeros relatos incluídos en *Por tierras de Portugal y de España,* anticipados en la prensa bonaerense aquel verano. Y el sexto y último tiempo de esta visión, el del casino, reaparece en el escrito que dedicó a Trujillo, que es del año siguiente y figura en el mismo volumen.

Cuando en 1920 visita de nuevo don Miguel el monasterio de Yuste, se acuerda de aquella visita anterior a tierras extremeñas de la que brotó este poemita, incluso con la precisión del mes –junio de 1908–, pero no de estos versos, cuya estructura y sentido se asemejan tanto al clima de las que con el nombre de «visiones rítmicas» puso al final de su libro. Y varias de ellas son rigurosamente coetáneas.

Pero es inútil que divaguemos sobre la que entonces fuera causa de la decisión de su autor. Ha pasado casi medio siglo desde que esta visión fué trazada y sinceramente creemos que sigue estando animada por el triple encanto de las cigüeñas, consustancial hoy como antaño de la torreada silueta de la capital extremeña; la sombra solitaria de sus viejos palacios, y ese perfil animado y humano de mozas en la fuente. No es otra la egregia misión de la poesía: la de salvarnos para siempre la viva emoción de lo que el poeta vió y acertó a sentir.

MANUEL GARCÍA BLANCO

Marzo de 1956.

Universidad de Salamanca.

N. de la R. – El poema de Unamuno se reproduce ligeramente reducido de tamaño, en esta proporción:

Cáceres

Cáceres

Quevedo, entre el amor y la muerte

Comentario de un soneto

A NADIE PUEDE EXTRAÑAR LA VEHEMENCIA CON QUE UNA PARTE considerable de la joven poesía española se ha acogido –estudiándola, siguiendo sus huellas– a la lírica de Quevedo. Si una afición a los primores formales promovió, antes de 1936, el culto a Góngora y, en la postguerra, a Garcilaso, una exigencia de hondura, de radicalidad en las pasiones, conduce hoy, como a norte seguro, hacia el autor de los *Sueños*. Su poesía, apesadumbrada hasta hace poco bajo la gloria del satírico, del pensador político, del prosista inimitable, ha sido rescatada y puesta en línea con la más alta de nuestra historia literaria. Un gran poeta y crítico excepcional, mi maestro Dámaso Alonso, ha dicho de uno de los sonetos quevedescos, justamente del que me propongo comentar, que es, quizá, «el mejor de la literatura española». Hora es ya de que a esta copiosa lírica, la más desgraciada de nuestro Parnaso en punto a transmisión, se le rinda el debido tributo crítico. Con una modesta intención oferente, vamos a acercarnos al gran soneto, titulado en las ediciones antiguas *Amor constante más allá de la muerte:*

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma que a todo un dios prisión ha sido;
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Si un poema se presta a verificar el principio estilístico fundamental de la obra de arte, a saber, el de su compacta unidad estructural, es éste. Justamente, la consideración de ese principio y la sumisión a sus exigencias, ha sido lo que ha determinado el nacimiento de la crítica moderna y la anulación de la tradicional dicotomía de fondo y forma. Estos supuestos componentes de la obra artística se imbrican tan íntimamente como en la hoja se funden haz y envés, por cuanto son el resultado de un acto único de creación. Hay siempre un impulso, una intención, un alma, que se derraman por todo el poema como por una tupida red arterial, y están presentes, por igual, en una rima o en una metáfora, en un sintagma o en un epíteto. Todos los actos de elección –crear es elegir, o rehusar, como afirmaba Valéry– están condicionados por el alma que infunde vida al poema; la crítica, en sus más deli-

cadas operaciones, tiene como misión última reconocerla y comprobar sus latidos en todos los miembros de la obra estudiada.

¿Qué impulso, qué intención ha sido el motor de este prodigioso soneto? Sin duda, una violenta obstinación, una magna rebeldía del poeta, que se resiste a entregarlo todo a la muerte. Hay algo, piensa, inmortal en él, que no es el cuerpo ni siquiera el espíritu, sino el amor, que habrá de sobrevivirle. A todo el soneto, escrito desde esa tensión, ha llegado la hiperbólica terquedad de Quevedo, como un colorante homogéneamente esparcido. Está ya en el admirable arranque, organizado mediante una estructura sintáctica concesiva:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día.

Nuestras gramáticas no recogen este esquema en sus inventarios oracionales, a pesar de su frecuencia y de su poder expresivo. El infinitivo y el futuro así unidos, exponen una dificultad venidera para que algo se cumpla; y, a la vez, manifiestan que este algo se cumplirá con vencimiento del obstáculo. La voluntad quevedesca de vencer a la muerte no podía hallar una expresión más justa. Pero hay algo más en esta estructura gramatical que llama nuestra atención: el carácter hipotético de los futuros *podrá* y *llevare*. ¿Sobre qué recae, en efecto, esta hipótesis? Nada menos que sobre la más implacable verdad del mundo, la de la muerte. La eficacia estilística de ambos futuros se hace patente cuando advertimos

el diferente curso que estos versos hubieran tomado de organizarse asertivamente *(cerrará mis ojos la postrera sombra que me llevará el blanco día, y desatará esta alma mía...)*. El dramatismo emanaría, sólo, de la verdad enunciada. Pero, en lugar de proceder de este modo, Quevedo ha saltado violentamente sobre la lógica, sobre toda prudencia racional, y nos ha brindado el trágico espectáculo de su inconsciencia. La muerte no le merece ahora consideración, absorto como está en salvar su amor.

El ímpetu de lucha que corre por todo el poema se vale de dos recursos homólogos para plasmarse: la antítesis y el contraste. La primera opera por oposición de términos contrarios *(postrera sombra–blanco día)*; el segundo, por enfrentamiento o yuxtaposición de ideas opuestas. En el primer cuarteto, los dos primeros versos se oponen a los otros dos en la relación cuerpo-alma: *cerrar podrá mis ojos–podrá desatar esta alma mía.* No se me oculta que estos procedimientos son triviales en todo el arte barroco; pero no me parece menos claro que, en este texto, funcionan al servicio del impulso medular que lo mueve. Fijémonos aún en la organización cruzada de los verbos que encabezan ambas semiestrofas: *cerrar podrá–podrá desatar.*

El cuarteto acaba apoyado en un tópico de la lírica amorosa: el de la muerte anhelada como liberadora por el amante. Un lugar común trovadoresco, que fué traducido a lo divino, y que llega a este siglo XVII casi exangüe y necesitado de estas admirables hipérboles con que Quevedo lo carga en todas sus palabras:

hora a su afán ansioso lisonjera.

La impresión que, de arrancada, nos había comunicado el soneto, se confirma: el poeta no teme la muerte que, gentil con su deseo, cerrará sus ojos y romperá los vínculos del cuerpo y el alma. Ahora bien, ¿podrá librarle de su insufrible, pero frenéticamente amada pasión? He aquí la respuesta:

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria en donde ardía.

Son dos versos de lógica intrincada; en bloque, el poeta nos ha expresado su pensar, pero la estructura gramatical se resiste al análisis. No descartamos la posibilidad de que el texto esté viciado, mas, a falta de certidumbre, bueno será que operemos con los datos presentes. ¿Cuál es el sujeto de *dejará*? Evidentemente la *hora* última, la muerte: «La muerte —nos dice Quevedo— no dejará la memoria en la otra orilla». Pero, ¿quién *ardía* en la memoria? Seguramente, el alma. La muerte no dejará, pues, en la opuesta ribera, la memoria de la amada, en la cual el alma ardía enamorada. Ésta llegará a la orilla de la muerte sin una de sus facultades, la del recuerdo en que habita el amor, capaz de regresar:

nadar sabe mi llama el agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Los tópicos se han ido acumulando en este cuarteto: el amor como ardimiento, el alma enamorada como

llama, la muerte como un viaje a través de aguas letales... Y los elementos expresivos apenas si tienen vigor: adjetivaciones irrelevantes *(agua fría-ley severa)*, oscuridad gramatical, archisabidas antítesis *(llama-agua)* A lo sumo, el giro *perder el respeto* logra sacudirnos, por una razón pareja a la que hacía chocantes los futuros del cuarteto anterior; ese *perder el respeto,* que orienta nuestro sentido lingüístico hacia zonas expresivas coloquiales, despreocupadas, se refiere nada menos que a la ley inexorable de la muerte.

A pesar de todo esto, no es posible negar el valor funcional de este segundo cuarteto en el seno del poema, y ello porque sus débiles partes están todas impregnadas de la sangre que envía el corazón del poeta. Ocurre lo mismo en el primer cuarteto. Ahora bien, ¿pueden justificar estos ocho versos el ditirambo de Dámaso Alonso? Quizá no; y sin embargo, nuestro primer crítico ha opinado con justicia; porque ahí están, para cargarlo de razón, estos versos finales, los más estremecedores versos de la poesía de España:

Alma que a todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado,
serán cenizas, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Antes de dedicarles nuestra atención, será conve-

niente que nos propongamos, con brevedad, un problema de alcance mayor. Es éste: ¿cómo podemos justificar el tremendo salto de calidad poética que se produce entre los cuartetos y los tercetos? ¿Cómo explicar esa violenta tensión que, de pronto, sume nuestro espíritu en el reino de lo genial? El problema tentó a Amado Alonso, que así escribe: «¡Qué pálidos resultan esos cuartetos y qué débiles poéticamente comparados con los tercetos! Apenas son más que la excelente presentación mitológico-académica, hecha por un gran poeta, del pensamiento *non omnis moriar* aplicado al amor. Todavía el sentimiento no ha dado con el perfil de líneas ejemplares que anda buscando. Pero dos imágenes tradicionales, la del fuego del amor *(ardía)* y la mitológica de la laguna Estigia que tienen los muertos que atravesar, al ser vivificadas con fuerza imaginativa, son como la espoleta que aguardaba el explosivo. Como un rayo, ahonda el poeta ahora en la intuición intermediaria de la perduración más allá de la muerte, y a través de ella llega a la del sentido que le sirve de base: la exaltada plenitud de la vida en el amor».

Por estas palabras últimas vemos en cuánto nuestra interpretación difiere de la del gran maestro; porque, para nosotros, el sentido básico del soneto no es «la exaltada plenitud de la vida en el amor», sino la obstinación, la negativa patética y violenta de aquella alma a morir del todo. Y no sabemos si ese progreso lógico y gradual que describe Amado Alonso, ese ponerse en marcha la rueda de la emoción en los cuartetos, hasta

alcanzar vertiginosa celeridad a partir del noveno verso, cuadra bien con los oscuros procesos de la creación poética.[4] Es difícil concebir el nacimiento de este soneto como un deslizarse de aguas por un llano, hasta encontrar, de improviso, una garganta que les permite saltar enardecidas. Antes bien, nos explicamos el movimiento exactamente al revés: la catarata –esos tercetos prodigiosos– es anterior a las casi dormidas aguas del llano. En otras palabras, la intuición primaria y fulminante no es otra que la resumida en ese verso incomparable: *polvo serán, mas polvo enamorado;* es decir, la resistencia del alma y de los canalillos por los que, enfebrecidamente, corre la pasión –venas y medulas– a morir. Es ésta, pensamos, la intuición inicial y ordenadora de que algo mortal no morirá.

Nuestra opinión puede apoyarse en el hecho de que otros poemas de Quevedo plasman esta misma patética obsesión, esta resistencia suya a que su cuerpo quede allí, montón de polvo y ceniza, inerte mineral, cuando el alma le abandone. Hela aquí, en dos cuartetos geniales:

No me aflige morir, no he rehusado
acabar de morir, ni he pretendido
halagar esta muerte, que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido,
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el amor reinó hospedado.

O en este terceto, no menos pasmoso:

Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Son, como vemos, modulaciones de la intuición nuclear de nuestro soneto: la de que algo en el cuerpo queda viviendo cuando el alma lo abandona. Ésta es, pensamos, la célula original del poema que comentamos, la campana retumbadora a la que los cuartetos sirven sólo de melena sobreañadida. De ahí su diferente densidad: apretado y penetrante el final; correctamente bello el principio. El hiato que se abre entre los cuartetos y los tercetos es, en la lectura, garganta de precipitamiento. Pero fué quizá, en la creación, penosa escalada.

Y he aquí, en primer lugar, los tres sujetos oracionales, potenciados, exaltados los tres por idénticos recursos sintácticos:

Alma, que a todo un dios prisión ha sido,
venas, que humor a tanto fuego han dado,
medulas, que han gloriosamente ardido.

Tres construcciones paralelas, gramaticalmente —con las tres oraciones adjetivas— y rítmicamente —con los sustantivos en cabeza, con acento en sexta—, que van determinando un clima ascendente, una tensión emotiva; cada verso es una vuelta más dada al torno de

la emoción. Porque la gradación climática, lleva, si bien nos fijamos, hacia una más recóndita interioridad física, hacia las últimas criptas del placer o el dolor. Hay, en primer lugar, el *alma,* término poco expresivo por su tópico empleo en la poesía erótica, bien que genialmente magnificada por su complemento oracional. Del espíritu, pasa la evocación del poeta a la sangre, a las *venas* que ahondan en la carne; y, en este dramático buceo por su cuerpo, Quevedo llega a las *medulas,* a esas finas sustancias —nuestras más nuestras sustancias— que corren por las cañas de los huesos. Y él las evoca gloriosamente incendiadas de amor.

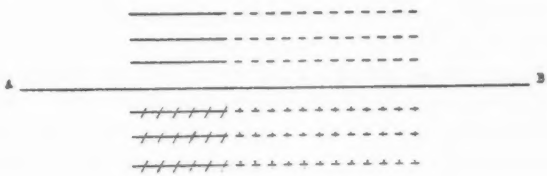
Y ahora, la necesaria distensión:

su cuerpo dejarán, no su cuidado,
serán ceniza, mas tendrán sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Peligroso momento el de la distensión, cuando el arco ha sido forzado al límite de curvatura. Un contrapeso de igual potencia ha de oponérsele en la fase de descarga. Quevedo ha obrado con pericia genial. Los tres versos anteriores han llegado, en efecto, como olas sucesivas, de preñez creciente y aupada: gramaticalmente, tres sujetos en demanda de predicado; emotivamente, tres apelaciones a los más encarnizados motores de la pasión. Y ahora la distensión sintáctica se alarga con cuatro futuros, plenos de segura determinación; y la emoción se extiende reiterada, como la lengua de agua que se arrastra, en esfuerzo último, por la playa, cuando

la ola ha estallado. Son tres nuevas fases en la descarga, en el esfuerzo: el alma, las venas, las medulas-dejarán su cuerpo, serán ceniza, serán polvo.

Una simetría queda así dibujada entre ambos tercetos. Y ahora caemos en la cuenta de que estos seis versos finales poseen una clara estructura simétrica; tres sujetos / tres predicados; dentro de los sujetos, tres sustantivos / tres oraciones adjetivas; y, dentro de los predicados, tres oraciones asertivas / tres oraciones adversativas. Un tosco esquema podría representar este complejo juego geométrico, tomando A B como eje:



¿Qué valor podemos atribuir a esta estructura? Por de pronto, uno de significado general: la confirmación de que el artista barroco tiene muy mediatizados los límites de su anarquía. Y otro, específico de este soneto, el único que nos importa: Quevedo ha hecho correr su violenta decisión por bien estrictos canales. Toda una tormenta de afirmaciones rebeldes circula por estas venillas tan orgánicamente dispuestas. Y el efecto funcional de esta disposición es bien patente: las estructuras simétricas, hechas para recibir una materia reposada y enfriada por cierto laboreo intelectual, se ven de pronto

henchidas, plenas de un licor hirviente que las recorre forzado entre sus ángulos y líneas. Es un poder sordo, constreñido, el que percibimos en estos tercetos; de ahí el efecto estremecedor que en nosotros produce esa furia domada, forzada a expresarse con contención, con serenidad casi.

Pero acerquémonos a comprobar la naturaleza de esa materia tan férreamente contenida. Su calidad comienza a percibirse en el noveno verso, del que poseemos dos versiones:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido
Alma que a todo un dios prisión ha sido

La lectura no es indistinta, pero sus efectos no divergen mucho. La primera versión (alma prisionera de un dios) nos remonta a un tópico amoroso, de larga tradición literaria: el de Eros esclavizador de todo espíritu amante. La segunda (un dios prisionero del alma) remite, en cambio, a formas de expresión religiosa:

(Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón).

¿Cuál es la versión auténtica? No sabríamos pronunciarnos sin datos hermenéuticos previos. Pero observemos que cualquiera de las lecturas que adoptemos, puede incluir, junto a su significado inmediato, el otro,

como connotación secundaria, ya que ambas significaciones no se excluyen. El propio Quevedo imaginaba también al dios Amor como prisionero y huésped del alma, a lo que se refiere en este verso, ya citado:

donde todo el amor reinó hospedado.

Es precisamente este verso el que nos ha hecho preferir la lectura

Alma que a todo un dios prisión ha sido.

Pero cualquiera que sea la solución adoptada, la pregunta surge inquietante: ¿es sólo mitológica la alusión de este verso? ¿La referencia apunta al dios Amor nada más, o incluye, equivocadamente, al Dios del cielo? Quizá no anduviéramos errados al sospechar esto último; corroborarían nuestra suposición, inmediatamente, las inequívocas alusiones de orden religioso que se producen en los versos siguientes; y, de modo más remoto, la afición tan barroca de Quevedo a mezclar cielo y tierra en sus bromas y en sus pesares.

La hipérbole es entonces magna, en su segundo significado: aquella alma que estuvo en gracia, que albergó en sus pliegues delicados a Dios mismo, se dispone a salvar, por encima de todo, nadando contra corriente... su amor a una criatura. Tan gigantesca que, tras ella, palidece la interpretación primera, según la cual, el alma, por haber sido prisión de Eros, no puede morir.

El *gloriosamente* del verso once, cabalga, de nuevo sobre ambos planos, mitología-religión. Pero la actitud semiblasfematoria se desvela en el terceto último. Esa rebeldía contra el entero abandono del cuerpo, esa resistencia a que la llama del amor abandone su cadáver, es grandemente poética, genialmente hiperbólica, pero quizá no alcanzara benevolencia de un corazón pío. Todas esas frases adversativas sólo se justifican desde una terca conciencia, poco convencida de que, en la otra orilla, aguarda el supremo deleite. Ahí está, para probarlo, su respuesta altiva a la ascética admonición cuaresmal *(pulvis es et in pulverem reverteris)*, con la que incurría además en desobediencia al precepto tridentino de no mezclar las frases litúrgicas en cuestiones mundanales:

serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Quevedo, bordeando la impiedad, logra así cerrarnos la garganta de emoción, de pasmo. No es aquello un exabrupto de enajenado, puesto que lo hemos visto trazar para su voz, muy racionales y geométricas simetrías. Su contumacia se expresa así, serena y reconcentrada, despertando en el lector esa sorpresa inicialmente admiratoria que siempre provoca el insurrecto, el rebelde. Y el soneto se cierra con esa fantástica visión de un montoncito de ceniza, de polvo, lívido, seco, tierra ya, pero aún tembloroso y estremecido de amor.

Este hermoso soneto puede darnos aún pie para una

fecunda comparación entre Quevedo y Garcilaso de la Vega, o sea, entre dos tiempos y dos artes, de los que estos dos geniales poetas son casi epónimos. Recordemos, en efecto, el soneto I del toledano. El poeta se ha parado a contemplar su estado y halla que su mal podía ser mayor, según fueron los pasos que a él le condujeron. Y continúa:

mas, cuando del camino estó olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

He aquí un clima radicalmente antitético. El caballero de Carlos V sabe morir, sabe pagar su deuda con la vida, sin trampas ni escamoteos. Nada intenta salvar en su naufragio: con la vida –bien que le pese– se hundirá también su *cuidado,* es decir, su amoroso tormento. En su serena aceptación de la muerte hay una casi olímpica actitud pagana. En el Renacimiento se vió claro –es su carácter espiritual más marcado– que cielo y tierra eran dos apuestas distintas, y el claro caballero Garcilaso, del que no se conserva poesía religiosa, se dispone a aceptar el resultado de su jugada: la muerte y el olvido. En el otro extremo, los celestes jugadores, San Juan o Santa Teresa, se aprestan a ganar muerte y premio.

El Barroco es, por el contrario, el fruto de Trento, el resultado de la reconciliación de tierra y cielo, que da, como fruto característico, a Lope de Vega, místico

y pecador, o a Quevedo, asceta riguroso y burlón irreverente. Quevedo, con su corazón a vueltas siempre con el mundo y la muerte, se yergue contra la aceptación pagana o la cristiana resignación, porque ambas soluciones le niegan la salvación de algo mortal. La angustia le invade al tener que saltar entre ambos polos de signo tan contrario, sin encontrar en ninguno pleno cobijo. Si Garcilaso, flor del Renacimiento, aceptaba la muerte y, con ella, la extinción de su *cuidado*, Quevedo, fruto del Barroco, se dispone a salvar el suyo con rebeldía hiperbólica:

> *su cuerpo dejarán, no su* cuidado;
> *serán ceniza, mas tendrán sentido,*
> *polvo serán, mas polvo enamorado.*

Un ansia de sobrevivir, típicamente agónica, pertinazmente quevedesca.

FERNANDO LÁZARO

Universidad de Salamanca.

EL HONDERO

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

VICENTE ALEIXANDRE:

La espera

•

LUIS FELIPE VIVANCO:

El descampado

•

JOSÉ MARÍA VALVERDE:

Voces y acompañamientos para San Mateo

La espera

Esperándote
en esta tarde casi extinta,
me quedo
en la penumbrosa luz encendida
y pienso en ti. ¿Me quieres?
¿Me quieres tú día a día?
Qué largo esfuerzo es el amor. Te espero,
llegas... Y todo se diría
que un pensamiento sigue siendo sólo
en la perpetua soledá indivisa.
Horas de entrega dulce, horas de engaño largo y luz
Horas de silenciosa voz adormecida. [conforme.
Cuando sólo se escucha uno, y se está solo,
y el alma engañosa, el alma dulce, desvaría.
Amor, no, no quisiera
apoyar en mi mano mi mejilla
y así, en el cuarto, esperar largo, esperar hondo,
en la soñada luz amarilla,
mientras el corazón con levedad se hace
una sombra, o se deshace de espuma lívida.

Hoy me dijiste: «¿Sabes que te quiero?»
Eras tan niña
al decirlo, que con dolor te puse mi mano
muy suavemente en tu mejilla.
Terciopelo soñado. Cerré los ojos:

luz. ¡Ah, cómo te amaría!
¡Cómo en la realidad o sueño, sin dudar nunca, nunca,
yo sólo a ti te querría!
En la gloria otorgada, en la luz clara.
Nunca en la luz vencida.
Jamás en esta luz de crepúsculo interminable.
Sólo en la luz rápida, brusca, rompedora y totalísima
[amanecida.

VICENTE ALEIXANDRE

Velintonia, 3.
Parque Metropolitano.
Madrid.

El descampado

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.

ANTONIO MACHADO

I

ENGÁÑAME ASÍ...

a Gonzalo Torrente Ballester

Engáñame así –un poco, nada más– con minutos
suficientes de otoño, con el sol de la tarde
pausada entre las ramas de acacias despojadas
y el color de sus hojas cobrizas, y los visos
de un horizonte apenas bosquejado en la niebla.
Engáñame en otoño con el fuego encendido
dentro de casa, engáñame con mis hijos que juegan
(y engáñales a ellos con sus juegos –en serio–
con sus mal afilados lápices de colores
dibujando, acertando sin saber, descubriendo
su realidad de insectos, de árboles como arañas,
de niños con las piernas tan largas, y cabellos

galopando –sus patas dobladas–, y gaviotas,
y fachadas de casas con caras asomadas
a todas las ventanas). Engáñame dejándome
pensar, dándome ganas de existir junto al fuego
de pobres pensamientos. Engáñame a diario
con las habitaciones de mi casa (y las horas
fijas de las comidas), y las horas –tranquilas
o agitadas– del sueño. Y otros sueños –despierto–
de otra casa en el campo, de otras habitaciones
más holgadas y el grueso bienhechor de otros muros.

¡Por favor, nunca dejes de engañarme, si creo
que están aquí mis hijos –pintando con sus lápices–
y que esta casa es mía, (que es mío el horizonte)!
¡Cuánto amor! ¡Cuántas ganas de dejar que me engañes!
Pero, ¿cómo he mirado tan ciego ¡si hay ideas!,
¡si hay grandes ideales: libertad y justicia!,
si hay peligro de muerte, (de la nada acogiéndonos
más allá de la muerte del alma) y hay peligro
de que Tú no consigas ni siquiera engañarnos?
Ay, engáñame un poco (con muy pocos momentos
de semilla que muere). Calla y sigue engañándome
sin palabras, con ramas de este otoño a sabiendas,
sigue insistiendo en surcos repetidos del campo,
sigue dándome ganas de vivir engañado.

II

ABURRIMIENTO

a Antonio F. Spencer

Cuanto más aburridas, Señor, tus perspectivas,
más tuyas (y más nuestras) sin malestar de historia,
más de nuestra querencia de estar en otro sitio,
más de un poco de huerto después de tantos libros.

Aburrimiento en bloque y en suspiro infinito
y en luz del horizonte donde no estamos nunca.
Aburrimiento de árbol (de ciprés o de encina),
de animal en el bosque, de peña y precipicio,

de redil y barbechos, de nubes, de crepúsculos,
de ti, deletreando tu alfabeto de insectos.
Aburrirme contigo, Señor, y con tus flores
junto al mar en las grietas del alto acantilado.

Aburrirme de suelo, de Castilla, de viento,
de Extremadura (en chozas de arcaicos carboneros),
de un cristal de ventana y una tarde de ensueños
y aburrirme de idénticas laderas pedregosas.

¡Oh el sol siempre en las piedras de la misma ladera!
Tu gran aburrimiento como el sol en mis párpados.

(Un sol tan aburrido como noche estrellada
donde se aburren tanto como Tú tus estrellas).
Sé lo que inventa el hombre, Señor, para perderte
de vista y no aburrirse, pero yo, convencido
desde el primer momento de mis ojos de niño,
sólo busco en el mapa la aridez de otros cerros.

III

EL DESCAMPADO

a Dámaso Alonso

Tú estás en ese taxi parado, sí, eres Tú
–un bulto en el crepúsculo– junto al bordillo blanco
donde se acaba el campo de enfrente o descampado.
Lo sé, aunque no te he visto (y aunque dentro del taxi
no hay nadie). Está lloviendo con fuerza. Está empezando
a oler en la ciudad a campo de muy lejos.
Y Tú estás en el taxi como en una capilla
que fuera entre las hazas ermita solitaria.
(Lo sé, porque esos trigos que se iluminan, lejos...,
y ese río parado, con sus aguas crecidas
de pronto...) Llueve fuerte y estás dentro del taxi,
(tal vez junto a ese chofer fatigado al volante).

Sé que dentro del taxi no hay nadie, pero huele
a lluvia de muy lejos. Suena esa lluvia. Y pienso
sin ganas: ser poeta, suspender en el aire
laborioso de un día y otro día unas pocas
palabras necesarias, y quitarse de en medio.
Porque uno –su difícil vivir– ya no hace falta
si quedan las palabras. Ser poeta: orientarse,
como esa luz dudosa cruzando el descampado,
y en vez de una existencia brillante, tener alma.
Por eso, algo me quito de en medio: estoy viviendo
como un taxi parado junto al bordillo blanco
(y hay un cerco de alegres sonrisas y de manos
fieles a sus celestes contactos en la sombra).
Porque Tú, el más activo –y el más ocioso– estabas
aquí, junto al farol de luz verde en la noche,
Tú, sin libros, Tú, libre –con brazos, con miradas–
estabas sin testigos y medías –ocioso–
mis pasos por mi cuarto (donde caben mis años).
Y los trigos en éxtasis de Castilla la Vieja,
los ríos llameantes con sus aguas crecidas
seguían a lo lejos relevándote, (mientras
detrás de mis cristales aparece el retraso
de ese barro, esos charcos del ancho descampado,
¡yo también descampado, desterrado del campo!).

LUIS FELIPE VIVANCO

Avenida de la Reina Victoria, 60.
Madrid.

Voces y acompañamientos para San Mateo

«TIBI DABO»; O LA TENTACIÓN EN EL MONTE

(Mat., IV, 8-10)

–Mira el mundo allá abajo, perezoso
y extendido, durmiendo en su abundancia
con un leve ronquido de ciudades.
Suaves valles con vello y monte bajo
de olor, llanuras tensas de caminos,
dulce animalería por las matas
y las cumbres dolientes, tras de todo.
Allá nos combatimos noche y día
en el hombre y en el desierto, enfrente,
enredados alguna vez los brazos
en lo oscuro de un alma.
Pero basta
de aquella vieja historia del rebelde
y el bueno: tú también estás cansado.
Te permitiste el lujo de crear
la libertad, y, mira: te fatigas
hecho gusano entre gusanos, hombre,
sólo para ayudarles sin hacer
trampa. Pero ¿qué esperas? Les conoces.

Ni de ti ni de mí tal guerra es digna.
Déjalo, yo te ofrezco el armisticio
a tu gusto, y ¿quién va a poder saberlo
tras nuestra soledad? ¿Quién nos oiría
el secreto, detrás de las estrellas?
Por mendigar tu señorío en ellos
has llegado a vestirte de su carne
y sus piojos, poniéndote en ridículo,
a ti y a mí también: ¿qué pensarán
desde hoy del otro mundo? ¿Qué respeto
les logrará infundir la eternidad?

Yo te lo cedo todo; estoy cansado.
No bajaré a la mezquindad de amarles.
A ti te gustan estas cosas; gentes
de corazón mojado, tiernas camas,
la familia y sus platos en la mesa,
el pequeño y su baba, los oficios
de autómata, los rezos, los suspiros,
el puerto y su trajín, los guardagujas,
los metales pulidos por los dedos,
los tibios animales olvidados,
y hasta el campo reseco, los alcores
desmigados con tal de no dar trigo,
y la nube que escapa con sus aguas
dejando sólo el cruel y bello ocaso.
Tú quieres recogerles en tu pecho.
Yo sólo quiero una alta silla enfrente
de la tuya; tu imagen en espejo
negro, y que nos saludemos en perfecta

simetría, sin chocar las espadas,
como el día y la noche sobre el mundo.

Ya me has hecho tu par al aceptarme
de rival por el hombre; pero basta:
si caen esos enanos a tu puerta
no seré yo quien ponga zancadillas.
Ya no tendrán ese pretexto: sólo
su condición de estúpidos, indignos
de este limpio vacío en que volamos.
Tú te preocuparás; yo ya no miro.
Por mí, puedes salvártelos a todos,
disfrutar de sus siestas a tu gloria,
de su canción sobre el martillo, y luego,
las órdenes del rey, firmes y suaves,
y el incienso nublando los tejados.
Reina en el mundo; a mí dame el silencio
de ser el otro rey que no se mueva,
el que reine de veras, contemplando,
sin molestarse en ordenar, el libre.

Jesús le contempló, y pensó en los coros
de la dicha, con una vasta sombra
cruzándolos; las almas de los justos
igual que en un infierno congelado
bajo aquella mirada, entristeciéndose
con la angustia del vivo, ennegrecida
la esperanza del mundo; y con clamor
que reventó las piedras, dijo: –¡Atrás!–.

POR QUÉ HABLABA ASÍ JESÚS

(Mat., XIII, 10-15)

–Leyendas les conté. ¿De qué podían
servirles los discursos de razones,
disueltos, sin raíz en la memoria,
como espuma de voz?
Cuando bajaba
la tarde, era el momento de alejarles;
igual que el sol, caía mi parábola
redonda y de oro entre sus manos; algo
para llevar a casa intacto, y luego
repartirlo a los otros que quedaron
junto al fuego, esperando las noticias
de la plaza del pueblo, y del curioso
forastero. No fueron mis palabras
de retumbar iluso definiendo
qué es y qué no es, creando una penumbra
de pozo en que caer hacia el engaño
de la entraña del mundo; no arrullé
el sueño del saber con las palabras,
hechas para otra cosa; no encendí
bengalas de colores en lo oscuro
irremediable. Yo conté, bendije,
maldije, prometí, lancé preguntas,
recé: hablé como El Hombre.
Se llevaban
mis monedas rodando por el mundo,

UNIVERSIDAD DE BUCARAMANGA LIBRARIES

mis historias pequeñas con la estampa
de un sembrador con pájaros, o de una
vieja barriendo, o de un rey que casaba
a su hijo, muy dorado y en colores;
y como con billetes, cada uno
les sacaba una cosa, un pan, un paño,
echándolas enteras adelante.

Yo les daba mis cuentos, mi palabra
que podía ser llave de la vida
al de ojo puro y corazón derecho;
pero también ser trampa de oro, dura
piedra que masticar, para el henchido
de su propio saber, que la pondría
al trasluz, sopesándola, dudando
si tirarla. Mas ya lo dijo el otro:
«Oiréis sin entender, y miraréis
sin ver». Para eso hablaba con historias:
para que el que tenía, recibiera
hasta abundar; y el vano en sus entrañas
perdiese hasta lo poco que tenía:
su orgullo de saber, y se quedase
dando vueltas al guijarro, enigmático,
royendo el duro hueso de mi verbo:
la fábula que a todos divertía
y encendía; para él ciega y cerrada
como el túnel de la condenación.

EL CRUCIFICADO Y SU MADRE

(Mat., XXVII, 31-53)

Alguien vió simplemente un condenado
con más sangre que nunca; aquél, más listo,
olfateó una trampa entre las barbas
sacerdotales, rígidas de celo;
otro sintió el desplome de sus nubes
de ilusiones, y huyó por sus callejas;
quién notó un malestar del aire, un miedo,
quién un ladrido de odio, o un eclipse:
sólo desde la Madre se veía
todo.
Y fué en su mirada sin pecado
de veras lo que en otros era estampa
o aletazo de espanto: su esperanza
hundida, y Dios inerme, más que cuando
lloraba, pequeñito, con su arrullo.
Y ella, que se veía blanco puente
de tierra a cielo, era lugar del crimen.

¿Todo estaba perdido? ¿El hijo suyo
por contar la verdad, manso, en la plaza,
muerto, y el agujero de su ausencia
tragando al hombre? Acaso, poco a poco,
ella se haría vieja, recordando
entre la gente, sola, la leyenda
de sus treinta y tres años de ilusiones.

CHARLES MARTIN UNIVERSITY LIBRARY

Allá colgaba el hijo, en la deshonra,
el hijo vuelto al fin de sus desiertos,
su lejanía errante y sus aldeas,
para esto: los costrones de su sangre
tapando su vergüenza entre las risas.

Pero venía un techo de negrura,
el ceño más pesado de los cielos,
—aún latiendo sus restos en las tablas
y con insultos altos, crepitando
sobre el fondo del miedo—; se acercaba
a traer la respuesta y la venganza
divinas, su consuelo y certidumbre
horribles, tras el rato de vacío
y derrota de Dios.
Entonces Ella
sintió doble dolor, como si el Hijo
huyese de su carne, renegándola,
de su trampa de huesos. Y la Madre
cargó con el horror de los hermanos
asesinos, partidas sus entrañas
entre la carne antigua, madre a madre,
y su carne hecha Dios escarmentado,
ahuyentado, sangrante, hacia sus cielos.

Todo el amor vivido, la certeza
del niño entre las manos, de los besos,
del silencio obediente del muchacho,
todo el honor de madre en los milagros
famosos, todo al fin se le volvía

una espada en el pecho, una montaña
de pecado en su límpida memoria,
en su agua clara desde las cavernas.

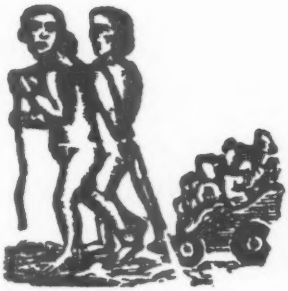
Y de pronto hubo un grito que saltó
el quicio de la tierra, voz de triunfo
y explosión de dolor: ¡todo cumplido!
Como una piedra, el mundo por lo negro
cayó, por un silencio planetario.
Y la caída era un entrar nadando
en un inmenso seno, por la boca
de la muerte de Cristo. La pequeña
bola de tierra, criminal, vacía,
era tragada en anchos remolinos
hasta dentro del Padre, entre la sangre
desbordada del Hijo.
Allá en un punto
de una nación, entre la falsa aurora
de la luz revivida, dispersando
a sus tumbas los muertos blanquecinos,
fugaces entre gallos, regresaba
la Madre a casa, en medio del escombro
de alma, sola de Dios y sola de hijo,
a una vida vacía. Pero al lado
suyo se iban los huérfanos juntando...

JOSÉ MARÍA VALVERDE

Universidad de Barcelona.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR



Universidad de Alicante

EULALIA GALVARRIATO:

Descanso en primavera

•

JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS:

Una fiesta

Descanso en primavera

PASABA Y REPASABA EL CEPILLO A LO LARGO DEL PELO. Lo pasaba despacio, con movimiento rítmico, a intervalos iguales, una vez y otra, y otra más, y veinte; en realidad, se había casi olvidado de lo que estaba haciendo.

Se encontraba bien esta mañana. Quiero decir, se encontraba bien a sí misma, ahí frente, en el espejo. El marco redondo del espejo, el ancho bisel redondo del cristal, rodeaban como con mimo una cara pálida y limpia con una sonrisa agradable de ver. Era esa sonrisa, encerrada dentro del espejo, la que le daba ese bienestar, la que mantenía su mirada tiempo y tiempo presa allí, en el espejo, mientras pasaba el cepillo por su pelo, lentamente, a intervalos iguales, medio adormecida. Sí, en el espejo, esta mañana, se encontraba bien.

No era vanagloria, pobre mujer; era más bien todo lo contrario. Se miraba, y se encontraba bien, y se sonreía; y su sonrisa, apenas apuntada, era una sonrisa de complacencia un poco triste, como por un niño definitivamente inválido, que ensayara y consiguiera casi —sí, casi— unos leves pinitos. Otras veces, al mirarse, se ha quedado seria; pero hoy, esta mañana, ahora, ella también está haciendo un pinito. Y se sonríe.

Hoy siente una alegría que le brota de dentro y

parece asomársele por los ojos y por las aletas de la nariz, y por cada poro de esa sonrisa. Acaso porque ya es primavera y están queriendo abrirse y enderezarse las menudas hojitas de los árboles balbuceando apenas su verdecillo. Siempre le dió alegría este empezar a vivir de las hojas; siempre le pareció que con ellas, paseando bajo ellas, todo tendría que ser alegre.

Y así va a ser. Esta primavera, algo se lo está diciendo de modo inequívoco, ella va a estar alegre.

–Uy, el teléfono está sonando. Va, va. Ya va de prisa, casi corriendo. No le gusta hacer esperar al teléfono, quiero decir, a la persona ignorada que aguarda al otro lado y que puede traernos una sorpresa, acaso la más agradable sorpresa. Esta mañana, ahora, mientras corre acuciada por el nervioso timbre, piensa, presiente, que algo bueno le van a decir, pero, ¿quién, quién?

–¡Diga!

Ah, esto era más de lo que esperaba ni podía pensar. Su marido la llama. Por algo tenía ella esta mañana esta alegría inexplicable, mientras se contemplaba en el espejo. En aquel mismo instante, su marido se estaría diciendo: «qué bonito día de primavera, quiero que Carmen le vea conmigo». Y la había llamado. Es maravilloso. Su marido acaba de llamarla: «ven». La necesita. Esta mañana, en un momento de esta mañana, es maravilloso, su marido ha pensado en ella y ha deseado que ella estuviera allí, y la ha llamado: «ven». Y ahora va a salir a encontrarse con él, como otras

veces, como otras primaveras. Y es también primavera, y ella se está arreglando para salir, y está contenta, y se sonríe.

Terminó de pasarse el cepillo, se anudó el pelo, su pelo cenizoso, siempre lo mejor de sí misma, se prendió la mantilla, y salió.

Iba andando despacio, mirando hacia el suelo. Ahora siempre, casi siempre, miraba hacia el suelo. Ante sus ojos desfilaban –un instante únicas– las menudas piedrecillas, casi ya polvo, que nadie ve; a veces, entre ellas, tropezando, buscándose penosamente su camino, avanzaba una hormiga solitaria y negra (también la hormiga miraba, y de qué modo, hacia el suelo), y su pie, el pie enorme de la mujer, vacilaba un momento en el aire para cambiar el rumbo y no herirla: después de todo, pobre hormiga, sí, aunque sólo mirara hacia el suelo y fuera tan poca cosa. Después era peor: en las aceras, si acaso, alguna hoja olvidada, alguna avispa torpe, pero casi nunca; más bien barro y basura y huellas de pasos.

Alguna vez –esta mañana– se rebelaba: ¿Por qué había de mirar al suelo? ¡Arriba el cuello, arriba la cabeza! ¡Y los ojos! Casi ni conocía las filas de casas en las calles que transitaba tanto. Quiere mirar las casas; quiere ver las ventanas con sus visillos blancos, y algún tiesto y algún niño asomado; quiere ver los balcones, aunque en ellos no haya nunca nadie; los miradores grandes, de cristales, o esos otros, macizos, de las casas nuevas, en donde deben vivir gentes tranquilas, seguras en la vida, felices. Y sobre todo, quiere

mirar al cielo. Entre las dos hileras de las casas, allá arriba, está el cielo: el cielo, ¡puede ser tan azul!; puede ser una fiesta. Y ella la desperdicia; la desperdicia, día a día, cambiándola por las menudas piedrecillas grises y las hormigas negras. Porque, es verdad, muy pronto, a pesar de sus esfuerzos, contra ellas, contra ella misma, vuelve a mirar al suelo, y a ver pasar, monótonas, sin sentido, las rayitas a cuadros, siempre iguales, trazadas sobre el cemento de las aceras.

Hasta empieza a preocuparle —bueno, vagamente— este marchar inclinada, porque recuerda a su abuela cuando ella era niña y por las tardes iba a que le diera de merendar. Su abuela iba entonces a la cocina para prepararle una tostada de pan con manteca y azúcar, y ella, mientras marchaba por el pasillo detrás de su abuela, le miraba aquella redondez, aquel abultamiento que la mujer tenía sobre la espalda, y pensaba, oscuramente, que su abuela tenía, sin duda, muchos años, y que los años le abultaban, le pesaban, como un fardo, allí. Hoy se pregunta si su abuela miraría también hacia el suelo y sería por eso, aquel fardo. Pero su abuela no miraba hacia el suelo, ¡no!; su abuela era otra cosa.

Su abuela había tenido hijos, muchos, diez hijos. Y una casa bien regida. Su abuela había sido útil. Ella no ha tenido hijos. Es hermoso, debe serlo, sentirse tan importante como esas gallinas que se pasean, orondas, por las callejas de los pueblos, huecas, infladas, rodeadas de aquellas pizcas que la necesitan: sentirse necesaria.

Eso: en ser necesaria está el quid de todo. Y ella no lo es. Nadie la necesita. Si ella muriese ahora mismo, si ella pudiera desaparecer ahora mismo en el aire, sin que quedara rastro, ¿lo notaría alguien siquiera? Las rayitas del asfalto, aunque ya no las mirara nadie, seguirían ahí, y alguna hoja seca; y las hormigas, aunque nadie las mirara, tropezarían buscándose el camino. Casi le parece que está usurpando algo: este lugar sobre la tierra. En el tranvía, una mujer cargada con naranjas le parece que tiene más razón, y aquel hombre de manos encallecidas, y esa viejecita de pasos menudos a quien su hija sostiene por el brazo, y esa mujer que ahora va a cruzarse con ella, que lleva un niño de la mano, y esta otra —tan joven— que ahora la adelanta, apoyada en el brazo de su marido.

No, no: está siendo injusta con su alegría. También su marido la espera. Si ella desapareciera ahora mismo, no podría acudir a la cita y su marido la estaría esperando, miraría el reloj, una vez, y luego otra; comenzaría a pasear, impaciente; se diría: «¡cómo tarda!»; volvería a mirar al reloj, a alarmarse, quizá. Sí, notaría su falta, la echaría de menos. Tal vez ahora mismo, sin que nada haya ocurrido, esté pensando en ella, diciéndose: «va a venir Carmen; ya está cerca la hora de la cita». Es maravilloso que esta mañana, así, de pronto, en un momento de esta mañana, haya pensado en ella y se haya dicho: «necesito que Carmen...» y la haya llamado como en otros tiempos, como antes. Es maravilloso: ella va ahora mismo a reunirse con su marido; cada paso que da tiene ese

fin exacto y maravilloso: acercarse a él porque él la ha llamado y la espera y van a andar juntos, del brazo, por las calles, sin nada que hacer, mirando, como chicos, los escaparates, con todo el día suyo, con la mañana redonda y clara entre sus manos gozosas, toda para ellos.

Es maravilloso. Todo va a ser maravilloso ya en esta primavera, con días como éste de sol tibio y alegre. Se ha puesto el traje de chaqueta gris, ¿le gustará? Sí, va a gustarle porque es de cuadrito menudo como a él le gustaban cuando eran novios. Sí, le va a gustar: «¡Chica, vienes elegante!» va a decirle, y ella se reirá de contenta. Se ha puesto los zapatos de tacón y aunque la van cansando un poco, no importa, porque son más airosos, y ella, hoy, quiere ir muy bien, quiere parecerle muy bien. Cuando llegue, él estará esperando, y la verá acercarse con el paso menudo de los zapatos altos y pensará... Dejemos lo que pensará, ¡si que está presumida esta mañana! No: es que está contenta; no hay que confundir las cosas.

¿Dónde irán de paseo? Si no son horas de paseo... Se le olvida que es por la mañana, apenas las doce, pero él ha sido siempre tan caprichoso... Se habrá dicho: «¡Qué bonita mañana para pasear con Carmen!; voy a llamar a Carmen». Y estará impaciente esperándola. Pero ella no ha tardado: sólo lo preciso para arreglarse bien, lo mejor posible, y ahora va muy de prisa por la acera, a pesar de que la oprimen los zapatos. ¡Si pudiera correr sin que la gente dijera nada! Aunque, en realidad, no tiene por qué correr,

porque ya está ahí cerca el lugar de la cita y aún no es en punto la hora.

¡Qué alegría la suya hoy! ¿Quién estará, como ella de alegre esta mañana? Todas estas gentes que se cruzan con ella, ¿podrán estar así de alegres? Ella, hasta tiene ganas de correr, de correr de veras, sin ton ni son, de pura alegría, como ese chico que cruza delante empujando con la punta del pie una piedrecilla, corriendo cada vez hasta el sitio donde ha ido a parar. Ella está tan alegre, tan alegre, que casi le vienen ganas de hacer lo mismo. ¡Qué absurdo!, diría la gente. ¿Y por qué había de ser absurdo? Si a uno le viene en ganas, si uno lo necesita porque está muy contento y tiene dentro como un burbujeo de alegría que le pide hacer una cabriola, ¿por qué ha de tener nada que decir la gente?

Absurdo, sí, tiene razón la gente, ¡con su pelo gris y su cara que se empieza a ajar..!

Lo que tiene que hacer ella son unos buenos propósitos, unos propósitos firmes de que esta alegría de hoy no se le vaya más. Ella sabe muy bien ahora lo que pasa, cómo es ella la que aburre al marido poniéndose triste y tonta; y él, bueno, buenísimo, que no se lo toma en cuenta; que hoy, esta mañana, porque hace sol y es primavera, cansado el pobre de tantas horas de oficina, se acuerda de ella, como cuando eran novios, y la necesita como entonces, y la llama: «ven». Es maravilloso. Sí, es maravilloso, y todo va a ser ya maravilloso en esta primavera. Es seguro que va a ser maravilloso porque ella tiene

ahora una alegría que es como un presentimiento de que hoy, precisamente hoy, todo va a cambiar; una alegría que no sabe bien si le brota de dentro de sí misma, o si le baja, si se le está cayendo encima desde las ramas de los árboles que apenas si se dibujan, de las hojitas que están reciennaciendo, que casi ni son hojas, que son sólo como una esperanza, como una niebla verde por debajo del cielo. Ahora, en primavera, desde esta mañana, todo va a ser distinto. Ahora, cuando llegue, porque es ya dentro de un momento...

¡Vaya! Los coches no la dejan cruzar, con la prisa que lleva... Cuando el guardia les da paso es como si alzara la compuerta en la presa de un río: se desbordan, se atropellan unos a otros, calle adelante...

¿Qué? ¿Quién va ahí? ¡Pues no le parecía su marido...! ¡Qué tontería, qué iba a hacer su marido en ese coche lujoso, verde claro, tendido, esta mañana! El hombre que conducía el volante se parecía a él, es verdad; llevaba, como él, el sombrero caído hacia atrás, como él cuando está muy contento. La muchacha a su lado iba vestida de amarillo; sería muy joven: el amarillo es color de jóvenes. Una pareja de novios feliz. ¿A dónde irán? ¡Irán por esas carreteras, descubriendo campo, respirando campo, llenándose de mañana y de sol! ¡Qué alegría, descubrir juntos los árboles tiernos, y los trigos, y los caminitos que se tienden buscando quién sabe qué, brillantes de sol! ¡Qué felices, tan jóvenes, en esta mañana soleada, corriendo por los campos...!

Como ellos, ella y su marido, van a ser felices por las calles dentro de un momento. El muchacho se parecía a su marido, ¡qué joven está su marido aún! Ella, ¡qué pena!, no puede parecerse ya a la muchacha vestida de amarillo: ella va, naturalmente, de gris. ¡Pero esta mañana se ha puesto con tanta alegría su traje de chaqueta gris...! ¿Por qué ha de echar de menos ahora –¡tonta!– un vestido amarillo, un tonto vestido amarillo...!

Ya está: aquí es. Él aún no ha llegado. Mejor ser ella la que espere, a ella no le importa, ¡tiene tanto tiempo de más! Y esta mañana bien se puede esperar, con esta luz de primavera que está empezando, con este verdecillo apenas insinuado en las copas de los árboles, o el verdecillo diminuto de las hojitas recién nacidas de la hiedra que asoma entre los barrotes de la verja. ¡Qué graciosas son! Tiernas y graciosas como manecitas de niño. Mirándolas, bien se puede esperar, cuando lo que se espera es, como ellas, también maravilloso.

Ya es la hora; ya puede aparecer en cualquier momento. ¿Por dónde vendrá? Seguramente por allá abajo. Todavía no se le ve en todo lo que alcanza la vista, pero de un momento a otro le reconocerá a lo lejos, aunque sólo sea poco más que un puntito moviéndose entre tantos. ¡Qué alegría!

No: no hace bien en esperar parada, quieta, mirando, lejos, cómo van brotando al fondo de la calle, figuras de desconocidos: así se hace más largo el esperar. Mejor pasear arriba y abajo, mirando las hojitas de hiedra. ¿Cuál será la más chica, la más

recién nacida? Tiene que crecer, tiene que extender su palma bien abierta para recibir en ella la luz y la lluvia, y el brillo, por las noches, de las estrellas; ¡cuántas horas de alegría le están esperando en esta su primera mañana! ¡Es tan joven...!

Ya se retrasa. ¿Si no fuera a venir...? No, no, qué tontería. ¿Por qué ha de desconfiar siempre de su dicha? Bien claro lo escuchó en el teléfono: «ven». Y la mañana ¡es tan hermosa!

¡Ay, allí viene al fin!, ¡qué alegría! Tienen todavía mucho tiempo. ¡Qué de prisa viene! ¡Si creerá que va a reñirle por ese poquito retraso, cuando lo que tiene es ganas de saltar de alegría! ¡Hasta sofocado llega, pobre!

—Perdona que te haya hecho esperar, Carmen: no he podido dejar aquello antes. Y perdona que te haya hecho venir a ti misma, pero es un asunto urgente; ¿me lo traes?

—Traerte, ¿qué?

—¡El dinero que te pedí, las quinientas pesetas! ¡No me dirás que no las has traído!

—¡Las quinientas pesetas...!

Ahora recuerda, vagamente, allá en el fondo... Sí, acaso fué eso lo que dijo, todo lo que dijo: «vente en seguida, y tráete...» ¿Cómo ni apenas lo oyó, siquiera? ¿Cómo le resbalaron así las últimas palabras? Había tenido tanta alegría con la llamada, que borró todo lo demás, y ahora él estaba delante, enfadado. Balbuceó:

—No, no lo traigo; no me di cuenta de que pedías..., creí..., se me olvidó que lo pedías...

—¡Se te olvidó! ¡En qué estarías pensando! ¡En las Batuecas! Pero, entonces, ¿qué estás haciendo aquí? ¿Y para qué querías que te llamara? ¿Para papar guindas? ¡A veces pareces tonta! Y ahora, ¿qué hago yo? Voy a ver si encuentro todavía a...

No alcanzó a oir el nombre que dijeron sus labios, porque ya su marido se había vuelto de espaldas y se alejaba de ella a grandes zancadas, corriendo casi. Le estuvo viendo irse, quieta, clavada en la acera; le vió alejarse, ir haciéndose cada vez más pequeño en la distancia, hasta que fué poco más que un puntito moviéndose entre muchos otros.

Entonces, se volvió a su vez, y echó a andar. Tenía razón para estar enfadado; había sido un descuido imperdonable. ¿Cómo había podido resbalarle aquello tan enteramente? Tenía razón, sí, desde luego, pero, ay, ella estaba ahora tan cansada...

***

Otra vez va andando, despacio, bajo las copas de los árboles, mirando hacia el suelo. No va pensando en nada. Siente sólo un vacío, un agujero gris en la frente o en el pecho, no sabe bien en dónde, casi no sabe nada. Sus pies se siguen moviendo con ritmo, como si ellos aún quisieran algo. Lleva sus zapatos de tacón, ¡qué tontería, en estas horas de la mañana! ¡Cómo la van cansando! Está cansada, muy cansada.

Desearía sentarse en un banco y cerrar los ojos. Pero en todos los bancos hay niños, y ella, ahora, no quiere al lado niños que corren y gritan. Querría sentarse en un banco en el que hubiera, si acaso, un viejecito tomando el sol, tan absorto en lo suyo, que ni la vería acercarse, ni la miraría, y ella podría cerrar los ojos y descansar: está muy cansada. Pero no hay un banco, no hay donde descansar, hay que seguir andando, sin acertar a pensar en nada, mirando sólo pasar en el suelo del paseo, las arenitas pequeñas, secas, olvidadas, rotas, machacadas, pisadas por los pies de las gentes, zarandeadas por los pies de las gentes.

Ahora, bajo sus ojos, en el suelo, otra vez los adoquines de la calzada, que casi son más tristes, encerrados y duros, en esa argamasa rígida. Ni siquiera una hormiga...

—¡Eh, eh, cuidado, cuidado, apártese! ¿No ve...?

...¡Qué tremendo el sonar de la piedra en la sien! Nunca hubiera pensado... Y ese horrible monstruo echándosele encima... ¿Qué fué? ¡Cómo le pesa el pecho! ¡Unas terribles pezuñas de caballo le están pisando el pecho! No, no, se equivoca: fué un automóvil verde, ahora lo recuerda bien: ella iba a cruzar, y la aplastó el caballo. Una hormiga negra en los adoquines, eso es lo que es: una hormiga grande con mucho dolor en el pecho, donde tiene clavada la pezuña el caballo. ¿Quién da voces? ¿Quién le está hablando? ¿Es a ella? ¡Qué tonto que le hablen tan bajito, si ella está en

una nube!, ¿no lo ven? Ella flota, ¡qué bien!, en una nube... ¿Qué dicen? No pueden alcanzarla. Ella está en una nube, es una nubecilla que flota y se deshilacha. ¡No, no, es una hormiga negra! ¡Es una hormiga negra que crece! ¿Cómo no lo supo antes? Iba por el camino, y tropezaba, ¡tan torpe! Pero siempre apartaba el pie; ¿por qué el caballo no apartó la pezuña? Está aquí, su pezuña, en el pecho de la hormiga, y casi sale ya al otro lado; por eso duele tanto, ¡cómo no la ven!, ¡cómo no se la quitan! ¡Viene el caballo galopando! ¡Que aparten el caballo! ¡Que le desclaven la pezuña que tiene hincada!

No era caballo, ahora se acuerda bien: era un coche verde. Dentro... Dentro..., no sabe bien quién iba dentro. ¿Qué dicen esas voces? Su marido está en la oficina. Se echaba el sombrero para atrás porque estaba contento. La espera: tiene que ir, la espera. ¡Que le quiten esta pezuña! ¡Su marido la espera!

No la espera... ¡No era su marido! ¿Qué dicen esas voces? ¡No era! ¿Por qué la sujetan? Si ella es sólo una hormiga, ¡y está tan cansada...! Los adoquines son blandos para las hormigas..., son como una nube. Ella es una nube, es una nubecilla que se va deshaciendo, y hay una niebla que baja de las hojitas verdes, y canta; es un ángel que canta porque es primavera, y que baja hasta ella, y la envuelve, y la sostiene en vilo, y no sabe lo que le dicen esas voces, y la niebla que baja de las hojitas se le está entrando suave por los ojos, y por la boca, suave, suave, a borbotones, y la ciega, y la acalla, y la duerme...

Y ya casi ni se oyen las voces, y ella, qué bien, es una nubecilla que un ángel sostiene con sus alas, ¿no le oís...?

Ahora, sí, en primavera –¡dejadme!– iba a encontrarse bien...

EULALIA GALVARRIATO

Colonia del Zarzal.
Chamartín de la Rosa.
Madrid.

Una fiesta

Las voces de los hombres llegaban hasta más allá del río, cruzando la carretera. Con la cosecha en casa, celebraban en la cantina el final de las eras. Desde las ventanas empañadas por el polvo, entre las rendijas de la agrietada puerta, los chicos miraban a los padres cantar y bailar al rítmico son de las botellas. Hasta los pastores bajaron de los puertos para la matanza del gallo, y el presidente no olvidó llamar a los dos jóvenes y únicos peones de la mina carbonera en las afueras del pueblo. Uno de éstos llamado Chana, ahuecó el pecho y gritó:

–¡Que canten ahora los de la tierra del corcho!

Y el más joven de los pastores, afinando la voz, entonó unas alegrías. Los chicos, fuera, reían, pero los padres, en la penumbra cálida iluminada por la luz del carburo, seguían con cuidado, como en un rito, cada uno de los furtivos registros del cantor. Al final hubo un silencio que rompió el presidente exclamando:

–¡Así cantes igual, dentro de cien años en el cielo!

–¡Eres más grande que Romanones! – gritó otro, y los chicos, en la noche, volvieron a reir. También ellos habían trabajado como los hombres durante todo el estío, y vestían, heredados, sus viejos trajes, las chaquetas largas hasta media pierna, sus astrosos pantalones. Los cuerpos, los rostros infantiles estaban

quemados por el sol de la siega, y sus labios cortados por el hálito caliginoso que hace madurar las mieses a finales de julio.

Si los mayores mataban el gallo al concluir el pan, ellos también tenían derecho a organizar su pequeña fiesta y, de mutuo acuerdo, robaron una de las garrafas que, ya mediada, aguardaba su suerte en el corral de la cantina.

Los hombres salían de cuando en cuando a llenar las pequeñas jarras que traían en la mano, y fué preciso esperar, para en uno de los intervalos llevarse el vino.

—Ahora; agárrala ahora.

Las voces arreciaban. Todos los hombres: los padres, los pastores, los mineros, cantaban a pleno pulmón, a coro, y sus gritos debían tener en vela al pueblo entero.

—Cógela, que salen.

Se decidieron en el momento en que la puerta se abría, iluminando con su halo de luz las tapias del corral. Sin embargo, Chana que salía, no los vió, y con paso vacilante fué tanteando las otras garrafas vacías, en tanto los chicos huían con la suya, en las tinieblas.

Una ráfaga cálida hinchó sus camisas, acariciando sus pechos, arrastrando el eco de su apresurada carrera lejos, más allá del pueblo solitario. La luna se cernía inmóvil, en un cielo amarillento, sin estrellas, contemplándoles cruzar el río sobre las piedras, mojándose los pies en la crecida de la madrugada. Brillaba el agua, y

uno a uno los sapos de la ribera fueron enmudeciendo, mas cuando el último de los chicos pisó el césped del otro lado, llegó por la carretera un rumor de cascos que les hizo tenderse en la cuneta, bien pegados al suelo.

–Son los guardias.

–No son. Vienen de arriba. Además traen caballos.

–¿Y qué? Los de Asturias los tienen.

–¡Qué van a tener!

–Son asturianos.

Eran tres asturianas sobre caballos zainos. Dos de ellas charlando en alta voz y la tercera descabezando un sueño sobre el aparejo. También los animales parecían dormir, con sus abultados párpados a medio caer, trotando al borde mismo del camino. Cruzaron rumbo a la cantina, y los chicos se alzaron, viéndoles alejarse. En la cantina, la juerga había cesado y ahora se alzaba un rumor de voces agrias y violentas.

Los chicos formaron, en torno a Antonio, el mayor, un círculo temeroso y apretado.

–Ya lo saben, ya se dieron cuenta.

–¿Qué hacemos?– preguntó uno, mirando con prevención a la garrafa–, ¿devolverla?

–¿Quieres llevarla tú? –respondió Antonio–. ¿Quieres?

Pero el que había hablado no quería, ni ninguno de los otros.

–¡Si me ve mi padre llegar con el vino, con las chispas que tiene!

Un farol se encendió. Tras mucho ir y venir salió a la carretera alumbrando al confuso grupo de hombres

que le seguía. Las voces se hacían más claras, y los chicos vadeando el río de nuevo, quedaron al abrigo del puente, entre las matas de sangoneas. El arco de piedra recogía netamente las palabras de los que venían acercándose, y a medida que las iban reconociendo, los fugitivos, entre los mimbres, temblaban.

–Ése es mi padre.

–Y el mío viene también,–musitó Antonio.

–Y mi tío. Traen las correas en la mano.

–¿Qué correas?

–Los cintos. Asómate y ya verás.

Los hombres llegaron, deteniéndose en el puente, casi sobre sus cabezas. Hablaban de dar un escarmiento. A veces, cuando las lenguas se atascaban, otro intervenía y un conato de disputa estallaba, abortada al punto por una voz que no se cansaba de repetir:

–¡Hay que encontrarlos! Se les busca...

Sin embargo, los de la mina estaban en contra y hacían causa común con los pastores, que querían continuar la juerga por las casas del pueblo.

–Hay coñac para todos. ¿Quién piensa en críos?

–Nada de coñac. Hay que enseñarlos. Hay que cogerlos. Aunque esté mi hijo entre ellos. Con ésta, –el chasquido de la correa estremeció a Antonio, abajo– le voy a enseñar esta noche a tener respeto a los hombres.

–Así anda el mundo.

–Así anda todo.

Pero los mineros, más tranquilos a pesar del vino, insistían:

–Si les dió por esconderse, ya puedes traer faroles para buscarles.

–Tú calla, que no es tu hijo el que lo ha hecho.

–Aunque lo fuera. Cosas de críos.

–Se les coge...

–Calla ya, hombre, calla ya.

Pero la voz machacona continuó insistiendo a solas, aún después que los otros se hubieron alejado. Algo debió moverse abajo, entre las sangoneas, cerca del agua, porque de pronto cambió de tema, amenazando a los chicos con echar sobre ellos todas las piedras sueltas en el pretil del puente. La primera cayó en el río, con seco chasquido, alzando una onda que se deshizo al estrellarse contra la basa del arco. Los compañeros de Antonio tiritaban bajo la fina llovizna que se abatió sobre ellos de rechazo. Maldecían a media voz, insultando al hombre que desde arriba los mantenía quietos en la ribera sin poder moverse, sin toser siquiera para no delatarse.

Sin embargo, tras la primera piedra, ninguna otra siguió. Inesperadamente, arriba se hizo el silencio.

–Se debe haber dormido.

–¿Lo echamos al agua?

–Vámonos. Vámonos antes que vuelvan.

Iban siguiendo el curso del río en silencio, huyendo de las voces que ahora sonaban por todo el pueblo.

En la fragua, sentados sobre el chasis de un viejo camión, fueron pasándose la mediada garrafa. Era un vino negro que rascaba el paladar. Uno de los chicos

no bebía. Sacó una galleta del bolsillo y comenzó a roerla con placidez. Los otros le gritaban:

—¡Anda, bebe!

—Vaya tío...

Con los mayores lejos, olvidada ya la fugaz persecución, bebían apresuradamente sosteniendo el vino en sus manos callosas, que temblaban ya un poco como las de sus padres. Frente al portal de la fragua, las ramas de un castaño crecían tumbadas oblicuamente sobre el agua. A veces, una hoja picuda, dentada, se desprendía hundiéndose con breve giro en la corriente. Alguien propuso bañarse y todos se desnudaron, pero el primero que entró en el agua salió bufando, amoratado. Fué preciso encender una hoguera y echarle encima las chaquetas, toda la ropa de los otros.

Antonio miraba el río ante sí. El verdín de las lávanas ondulaba en el fondo. Parecía las oscuras manos del agua. Y el agua reflejaba, al resplandor del fuego, las escuálidas siluetas de los muchachos en calzoncillos, saltando sobre el césped. Un especial frenesí parecía embargarles, una gran prisa por apurar su júbilo antes del alba, antes de que el día siguiente les sorprendiera trabajando, tras aquel paréntesis báquico y festivo.

Uno de los pequeños espectros, abandonando la hoguera, se acercó a Antonio.

—¡Cómo baja el río! —exclamó jadeante, como si también él lo viera por primera vez y, antes de que Antonio hallara en su imaginación algo que contestarle, continuó: —Me estoy poniendo malo.

—Es el vino.

–Será. Además tengo frío.

–¿Por qué no te vistes?

–Es que tiene la ropa ése,–señaló al que temblaba bajo las chaquetas, junto a la hoguera, y como para olvidar su propia tiritona miró de nuevo el limo del fondo.

–¿Qué es?

–¿Eso? Nada... el agua que lo hace.

Tiraron a la corriente la garrafa vacía, viéndola hundirse y reaparecer al punto, perdiéndose en la oscuridad, río abajo, como un barco escorado.

Todos sentían un sueño pesado, el sueño del vino, y allí mismo, en la orilla, se tumbaron, tosiendo muchas veces por la humedad del césped. Cruzaban sobre sus cabezas nubes más blancas que la luna, tan bajas que dejaban flecos de bruma en las cumbres de los montes. Los muchachos, cara al cielo, miraban más allá de las estrellas, las constelaciones complicadas que ahora no veían, pero que en las negras noches de diciembre habían aprendido a distinguir, y Antonio se preguntaba si, como la maestra decía, habría un mundo en cada uno de aquellos relámpagos de luz que cada noche se encendían, con sus árboles, su río y sus muchachos trabajando todo el verano, del alba a la noche, sin un solo día de respiro.

Rayando el alba despertó. Los compañeros se habían ido poco a poco retirando. Ante él, una borrosa silueta cuya voz reconoció, dijo:

–Anda, levántate.

–¿Qué pasa?

—Que vayas a acostarte.

Las piernas le dolían, envaradas, entumecidas.

—Tienes que acostarte —repitió el padre—, si no mañana no vas a tirar del cuerpo.

—Será hoy.

—Hoy.

Y los dos, serios, casi desconocidos de nuevo el uno para el otro, marcharon despacio, en la luz amarillenta de la mañana, rumbo a casa.

JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS

Eloy Gonzalo, 25.
Madrid.

YUNQUE DE TINTA FRESCA

JOSÉ MARÍA CASTELLET:

Notas para una iniciación a la lectura de «El Jarama»

Notas para una iniciación a la lectura de «El Jarama»

1,

En otras ocasiones he señalado algunos de los rasgos que me parecen más característicos de la novelística de nuestro tiempo y, entre ellos, muy especialmente, aquellos que tienden a eliminar la presencia consciente del novelista en sus obras o, dicho de otro modo, aquellos que tienden a dar a la narración un tono objetivo, valiéndose de técnicas que dan preponderancia a la acción y al diálogo, prescindiendo del análisis psicológico, tan grato a los escritores del siglo XIX.

La novela española contemporánea ha permanecido bastante alejada de las corrientes novelísticas de nuestro tiempo y solamente un par o tres de autores han dedicado su atención y han incorporado a sus obras las inquietudes técnicas que todo auténtico escritor de nuestros días no puede ignorar ni desdeñar.

Por otra parte, con el tiempo ha ido variando la temática de la novela y ningún escritor puede hoy dejar de incorporar a sus obras la problemática social característica de nuestro tiempo, bien distinta de la del individuo, que constituía el núcleo germinal del que surgió buena parte de la temática de la gran novela burguesa del siglo pasado.

La evolución de la novela analítica individualista a la sintética socialista se ha hecho paulatinamente. Por ello, contra lo que creen muchos de los «conservadores» en cuestiones literarias, la adopción de nuevas técnicas, así como la aparición de una nueva temática, no sólo no significa una ruptura con la tradición novelística, sino que, en realidad, supone la accesión al único camino que conduce a revitalizar esa tradición, prolongándola dinámicamente hacia los senderos por los que tendrá que discurrir la más auténtica literatura del futuro. No olvidemos que la literatura, como el arte, en cuanto son cultura, eso es, historia, no se improvisan, ni pueden surgir *ex nihilo*. Así pues, el paso –corto o largo– que cada generación avanza, no sería posible, ni tendría sentido, si no se diera desde unas bases históricas determinadas, desde una tradición cultural que informa el futuro. De ahí que, antes que nada, ante la obra de arte –ante cualquier novela, en este caso– tengamos que plantearnos su validez desde el punto de vista de una lógica histórica, eso es, de una coherencia cultural con su propia tradición.

2,

Sin la existencia de *La colmena,* este breve prólogo al comentario bibliográfico de *El Jarama* hubiera tenido que extenderse mucho más. Por suerte, la obra de Cela significó el enlace de la tradición novelística española, con los modos de hacer de la novela con-

temporánea. A su debido tiempo, dije que –a mi modo de ver– uno de los mayores méritos de *La colmena* estribaba en haber conseguido, por primera vez en España después de la guerra civil, sintetizar en una misma obra los procedimientos técnicos de la novelística de nuestros días, con una serie de valores –temáticos y de lenguaje– que seguían la línea de la tradición de la novela española.

Pues bien, *El Jarama* no hace sino proseguir esta fórmula de síntesis, aportando nuevos valores y revelando al gran público –a cuya revelación no es ajena la fama popular del Premio Nadal– la figura de un joven novelista, en el que sus innegables dotes de gran escritor se unen a un gran conocimiento del oficio y a unas poco frecuentes cualidades de honestidad, seriedad y vergüenza profesional.

3,

A estas alturas –quién más, quién menos– son muchos los lectores que conocen el argumento de *El Jarama*. Con ello me ahorro el contarlo detalladamente[1] y puedo pasar directamente al análisis de los elementos de la novela que me parecen más importantes y significativos.

---

[1] Baste decir, para el lector no enterado, que la acción discurre, durante un domingo de verano, a orillas del Jarama y que sus protagonistas son un grupo de jóvenes madrileños que han ido allí a pasar el día. Al anochecer, una de las muchachas muere ahogada y la novela se cierra, sobre este episodio, con la vuelta de los restantes miembros del grupo a Madrid.

Ante todo, nos encontramos con una pluralidad de personajes, de entre los cuales no puede destacarse a un único y real protagonista. Todos ellos son, en realidad, protagonistas, ya que el autor ha cuidado muy mucho que ninguno de ellos destaque por encima de los demás. Diríase que cada uno interpreta su papel, lleva a cabo su misión al servicio de la acción de la novela, como cada hijo de vecino interpreta y lleva a cabo en la vida su papel o su misión, en una obligada y normal interdependencia con los demás.

Por si esa advertencia niveladora resultara insuficiente, el autor ha escogido sus personajes entre las clases sociales más numerosas: proletariado y pequeña burguesía. Y así, el único representante de otra clase social que figura en la novela es el juez, que aparece solamente al final y como personaje accesorio o episódico.

Así pues, de buenas a primeras, Sánchez Ferlosio nos advierte de su intención de ocuparse exclusivamente del *pueblo* y lo hace en cuanto ese *pueblo* es suma de individualidades solidariamente comprometidas en una acción común.

En cierto modo, lo uno conlleva lo otro: quiero decir que la técnica objetiva permite, en grado superior a otras técnicas, la pluralidad de personajes o, mejor dicho, la accesión de un grupo social determinado a la categoría de protagonista de la novela. La novela tradicional, la novela burguesa, tendía la mayor parte de las veces a una exaltación del individuo y de sus problemas particulares. El novelista utilizaba, entonces, las técnicas narrativas más idóneas para sus fines y,

en primer lugar, la del análisis psicológico. Por el contrario, la novela contemporánea –que refleja las inquietudes y la problemática social de nuestros días– tiende, en un esfuerzo de síntesis, a fundir los problemas individuales en la gran retorta de la sociedad, ocupándose antes de las relaciones entre la sociedad y el individuo, que de las de los individuos entre sí. De ahí que frente a los hombres-héroe de la novela de análisis burguesa, aparezcan los hombres-masa de la novela de síntesis social. Por ello, a los novelistas contemporáneos no les ha bastado que sus personajes fueran grises y vulgares obreros, tenderos o viajantes de comercio, sino que –llevando las cosas al límite– ha sido preciso que ninguno de los personajes de una novela tuviera preponderancia sobre los demás. En una palabra, como hemos dicho antes, se trata de que los protagonistas no sean los individuos, sino la sociedad o un grupo social determinado, como ocurre en *El Jarama,* donde los personajes más significativos vienen a representar a la juventud proletaria y pequeño-burguesa española de nuestros días.

Se me dirá que no son solamente los jóvenes quienes aparecen en la novela. Evidentemente, no. Pero sí es el grupo de jóvenes en quien se centra la acción y sobre quien se cierne y abate la tragedia. Los «mayores», el grupo de gentes que pasan el domingo en la pasividad de la venta, son el contrapunto de la acción de la novela, la obligada referencia al tipo de vida mediocre, vulgar e inerte que, pasada la juventud, espera a esos jóvenes que, si no muchas, todavía tienen algu-

nas ilusiones. Hasta tal punto ha querido el autor dar en exclusiva a los jóvenes el carácter de protagonistas de la novela, que incluso la única anécdota en la que se vislumbra una sombra de acción o intriga, entre las que se refieren a los personajes de la venta, es la que acontece a la hija del ventero y a su novio.

La juventud que asoma a las páginas de *El Jarama*, es una juventud cansada, aburrida, poco vital. A veces, a través de alguno de los personajes –Carmen y Santos, o Melly, por ejemplo–, se vislumbra la irreprimible vitalidad de sus naturalezas jóvenes, independiente de la realidad social en que están inmersos. Pero en los más, el peso de una vida cotidiana sin esperanzas les aplasta, los aniquila sin remisión. Hablando, precisamente, del entusiasmo amoroso de la ejemplar pareja que forman Carmen y Santos, se establece el siguiente diálogo entre dos de sus amigos:

> «*–Pues dí que está la vida hoy en día como para eso–comentaba Paulina.*
>
> *–Mujer, si no se tiene un poquito de expansión, de vez en cuando –replicaba Miguel–, saltas del sábado al lunes que ni te enteras de que estás en el mundo*». (Pág. 175).

Estas frases –y otras muchas parecidas– más parecen corresponder a personas maduras y desengañadas que a jóvenes que, a lo mejor, no han alcanzado aún la mayoría de edad. Pero, conscientemente, el novelista ha querido darnos una visión exacta, y no por pesimista

menos irrefutable, de la realidad histórica y social que se ha propuesto mostrar al lector.

Así pues, aparte de su biológica vitalidad, la juventud que aparece en *El Jarama* es una juventud sin arrestos, desengañada. «*–Es que está uno muy quemado. Eso es lo único que pasa*», dice uno de los jóvenes personajes, Miguel. Y prosigue: «*–Y ya no quieres oir hablar ni de lo que te preocupa... Complicaciones no las quiere nadie*». Y, en efecto, así es. Páginas antes, otro personaje, Fernando, viene a decirle lo mismo a Mely, después de su encuentro con la pareja de la Guardia Civil, al contestar a los reproches de su compañera sobre la poca gallardía de su actitud ante la Autoridad: «*–Sí; lo que es, como fueras un hombre, ya me lo dirías*». La verdad, pues, es que esos jóvenes no conocen ni quieren saber nada de aventuras, posturas heroicas o actitudes románticas. ¿Cuál es la razón de ese conformismo? ¿Por qué abdican de sus prerrogativas juveniles? Quede para el sociólogo la respuesta. Nosotros hemos de continuar nuestro análisis literario, que nos lleva ahora a ocuparnos de la parte formal de la novela, del gran y logrado esfuerzo técnico que significa.

4.

Salvo unos pocos párrafos descriptivos del paisaje y de los personajes –y las obligadas líneas en las que el novelista describe los movimientos, gestos y detalles

accesorios de la actuación de sus héroes–, *El Jarama*, en casi su totalidad, está escrito en forma dialogal. ¿Teatro novelado? No, en absoluto; simplemente, novela, según se entiende desde hace bastantes años en Europa y América.

La forma dialogal es consecuencia directa de la técnica narrativa conocida por el nombre de «técnica objetiva de la narración». Para comprender de qué se trata, en pocas palabras, basta con figurarse al novelista sustituyendo a una cámara cinematográfica que impresionara en la película los hechos externos que suceden ante ella y grabara los sonidos en la banda sonora de aquélla. Al escribir, el novelista haría de cámara proyectora, eso es, reproduciría en las cuartillas –equivalentes a una pantalla– solamente los actos y palabras de los personajes, sin permitirse ninguna ingerencia en sus pensamientos y sin analizar sus sentimientos. No existe, pues, análisis psicológico de unos personajes creados por un autor que entra y sale de ellos a su antojo. Sí existe, en cambio, un realismo a ultranza: se reproduce solamente lo que se ve y lo que se oye.

Ello no obsta para que el lector atento e inteligente –sin necesidad de que el autor le introduzca en la subjetividad de los personajes– sepa extraer de su conducta y sus palabras el carácter o la psicología peculiar de cada uno de ellos. La habilidad del novelista estribará, pues, en saber elegir, entre el cúmulo de hechos y palabras de los personajes, aquellos que son más significativos y sirven para definirlos.

En el caso presente, Sánchez Ferlosio ha procurado mantener, con todo cuidado, a lo largo de las páginas de su novela, una objetividad narrativa total. Pocas veces se le escapa un adjetivo, una metáfora o un juicio que, por pertenecer exclusivamente al autor, interrumpa la línea objetiva de la narración.[2] Es más, en lo literariamente posible, el autor ha procurado transcribir los diálogos del modo más parecido a como se producirían entre personas reales, de la edad y condición social de los que aparecen en la novela, conservando las incorrecciones gramaticales que se emplean continuamente en la conversación.

Ahora bien, el autor de *El Jarama* sabe que para que su obra tenga una calidad literaria absoluta no basta con guardar un total rigor objetivo en la narración. Eso es más una técnica, que se puede aprender sin demasiadas dificultades, que un arte. Por ello, Sánchez Ferlosio –que había dado en su primer libro, *Industrias y andanzas de Alfanhuí,* una evidente muestra de su preocupación por la estética literaria– no se ha limitado a aplicar una técnica, sino que ha construído su edificio

---

[2] Para la mejor comprensión del lector, doy un ejemplo –entre algunos de los que se encuentran en el libro– en el que al autor le ha traicionado el viejo estilo narrativo. En la página 10 se dice: «*Refulgió en los estantes el vidrio* vanidoso *de las blancas botellas de cazalla y anís...*». El adjetivo «vanidoso» debería suprimirse, en buena técnica objetiva, por llevar consigo una apreciación que es exclusiva del autor y que, por lo mismo, no tiene validez universal; a la mayor parte de los personajes de la obra –como a muchas personas de la vida real– no se les ocurriría nunca que aquel vidrio aparentara vanidad.

novelesco, ladrillo a ladrillo, pieza por pieza, con toda solidez, cuidando que no cuente solamente lo que los personajes digan o hagan, sino teniendo en cuenta que también el paisaje es factor determinante de la acción, como lo son la luz o la oscuridad, los colores y los sonidos, o la cultura y la historia que cada personaje arrastra consigo.

Lamento no poder extenderme en ejemplos. Pero no puedo resistirme a citar uno de ellos, extremadamente significativo en relación con esa coherencia arquitectónica a la que me he referido. En la página 40 leemos:

> «*–Pensar que esto era el frente –dijo Mely–, y que hubo tantos muertos.*
>
> *–Digo. Y nosotros que nos bañamos tan tranquilos.*
>
> *–Como si nada; y a lo mejor donde te metes ha habido ya un cadáver.*
>
> *Lucita interrumpió:*
>
> *–Ya vale. También son ganas de andar sacando cosas, ahora.*
>
> *Volvían los otros tres; Miguel dijo:*
>
> *–Nada; Lucita, que no la gustan las historias de muertos*».

En un principio, en el curso de la lectura, este diálogo parece no tener importancia alguna: al parecer, no se trata más que de una lógica alusión a la guerra civil. Pero más adelante –página 45– leemos:

«...la luz era roja y densa y ofuscada. Aplastaba la tierra como un pie gigantesco, espachurrando contra el suelo relieves y figuras. Ya Daniel se había puesto bocabajo y escondía la cara. Luego, un estruendo nuevo, un rumor imprevisto y asordante, llegaba a sus oídos. Levantó de repente su cuerpo entumecido, y en la luz que cegaba sus ojos entrevió a las personas del río agitando los brazos. Saludaban al tren. Retumbaba en lo alto del puente, por encima de todos, con un largo fragor redoblante, con un innumerable, ajetreado tableteo, que cubrió toda voz.»

O sea, que, de pronto, el autor reproduce una imagen de guerra, valiéndose de elementos plásticos y sonoros, absolutamente ajenos a ella y propios de la acción de la novela. En efecto, la atmósfera peculiar del frente viene dada por una *«luz roja y densa»*, una explosión y la expansión consiguiente de tierra y polvo. En seguida, Daniel –un soldado– *«se había puesto bocabajo y escondía la cara»*. Y otro destello de luz le ciega: es el que proviene de una ametralladora –el tren– que *«retumbaba... con un largo fragor redoblante, con un innumerable tableteo...»*.

Así pues, valiéndose de medios absolutamente objetivos, eso es, sin tener que recurrir a que uno u otro de los personajes «piense» sobre la guerra, el autor nos viene a decir que su recuerdo no se ha borrado aún de la mente de esos muchachos, que su presencia

pesa no sólo en el paisaje –por extensión, en todo el ámbito nacional–, sino también en la vida de esos personajes y que de un modo más o menos consciente puede aún determinar o tener influencia en sus actos, en su manera de obrar o pensar.

Es más, en el fragmento de la página 40 que he reproducido más arriba, hay como una premonición de lo que habrá de ocurrir después. Al hablar de la muerte, es precisamente Lucita –la muchacha que morirá ahogada más tarde, al anochecer, en el río– la que interrumpe la conversación, la que quiere cambiar de tema, como si éste, inconscientemente, la inquietara, como si, de pronto, tuviera un presentimiento trágico y quisiera alejarlo hablando de otras cosas.

y 5.

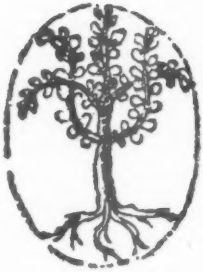
Con las notas que anteceden, he pretendido, únicamente, indicar a los futuros lectores de *El Jarama* –y a todos aquellos que hayan leído la obra con algún apresuramiento– que, por sus especiales características técnicas, esta novela exige ser leída con especial atención. Tras la sencillez de los diálogos y la sobriedad de las descripciones, se plantean un importante problema social y otro de estética literaria. Solamente con una lectura atenta y minuciosa descubrirá el lector la importancia de lo que, a primera vista, parecen detalles accesorios o contingentes. Pero precisamente son esos detalles –los citados y otros muchos que sería imposible

enumerar aquí– los que nos obligan a creer que en esta novela no hay nada gratuito, que todas las escenas y todas las palabras guardan una estrecha relación entre sí: en una palabra, que la obra tiene una coherencia, una lógica interna, que es lo que distingue a las grandes obras de la mediocre literatura al uso.

JOSÉ MARÍA CASTELLET

Córcega, 437.
Barcelona.

EL RELOJ DE LAS EPÍSTOLAS



MANUEL MUÑOZ CORTÉS:

De orilla a orilla

De orilla a orilla

Divertimento en forma de carta a C. J. C.

Ayer pasé una tarde, querido Camilo José, junto al Mediterráneo. Una tarde luminosa, encendida en las crestas de las montañas –las ásperas montañas alicantinas– con reposo y caricia en las oliveras y en los solemnes algarrobos, con alegría lumbreada en las cañas y en el trigo naciente de los bancales logrados; una tarde de viento marzal que levantaba en las determinadas olas un albo sonreir de espumas, ¡la innumerable sonrisa de este eterno mar! Desde esta orilla, desde la orilla espumeada con alboroto en los farallones (cuya etimología griega significa espuma, precisamente), encendida en nardos en las cóncavas playas, adelantada en cabos y puntas y entreabierta en salinas y albuferas. Desde esta orilla que es límite y descanso desde que vivo en el sureste; de la orilla recorrida por mí con voluntad de caricia desde la erguida piedra de Ifach hasta la gracia humilde del Palo malagueño (el Palo, *palus,* las marismas), desde esta orilla te escribo a ti, buen amigo, escribo a tu orilla, a la linde con el mar creador de esas islas de color y ensueño, de las islas que ensueño al leer, en su lenguaje, a sus poetas, a los que tienen nombre y a aquellos que en las *rondalles* dejan sólo su huella pero no su propio llamarse. De orilla a orilla, ahora que tú y yo no estamos ya

juntos en Madrid, ahora que hemos vuelto a ser provinciales, sabiéndolo ser, que no es mal arte en nuestra centrípeta España.

No hace muchos días estaba con los amigos de *Caracola*. Quien dice *Caracola* dice Málaga. Llegué hasta ellos, costeando desde Almería, en perpetuo éxtasis, sintiendo como era yo, yo sólo, el centro de tanta maravilla; allá arriba, la cumbre nevada de las sierras; al lado, el profundo azul de las olas, dulces y penetrables éstas como violines, hondas y alejadoras aquéllas como trompas. Y entre estos dos sones, entre la voz de la cumbre y la voz del mar, entre la fuerza y la sosegada dormición azul, los cerros y herrizas, la derramada belleza, la siembra de belleza de Dios, de su mano de sembrador de hermosura: el orden de los olivos, el vuelo de los almendros en flor. Casi por marzo era, «marzo, almendros en flor, mozos en amor». Y todo yo era un amor a la flor delicada, o a la violencia de los serrijones, heridos por ramblas y súbitos derrumbaderos, con su calcárea rojez al aire, brotados de romeros, de tomillo, de fino y duro esparto. A lo largo de la costa el juego de las adelantadas puntas y de las adentradas playas y caletas, la incitación de la tierra y su dulce rendimiento. Y sucesivos desvelamientos de pueblos blancos, Salobreña, Motril, llenos de gracia, pueblos a los que hay que saludar como si de pronto apareciera Nausicaa... Y siempre junto a nosotros el mar, el mar, el mar. El mar cuyo aire refresca los rostros y las mentes con su aliento. Este mar, Camilo José, cuya serenidad se conquista, no se toma, porque

en la orilla la tierra es áspera, y junto a las playas dulcemente tendidas hay el roquizo cuchillo de los acantilados, no planamente fuertes, sí violentos y complicados. Y no más que dar unos pasos tierra adentro hay un encrespamiento del suelo y las sierras apenas tienen molla, sino que son deshecha guija, roquedos rotos por los golpes del sol o de la lluvia, escasa e hiriente. Sucesión de cabezos cresteados por rocas rojas quebradizas. Desde una de esas cumbres del sureste, la cresta del Gallo que domina a Murcia, la vista recorre una solana ondulante y áspera, oleaje, sí, pero detenido en colinas peladas, con surcos trazados por los chubascos, su único y cruel labrador, y al fondo, como una prenda de paz y sosiego, la clausura azul del Mar Menor.

Tú ahora nos mandas los Papeles de Son Armadans en los que, esperándolos, pensaba ayer, pasando una tarde, una vez más, junto al mar. Como al leer *Caracola*, pienso en el mar de la costa del sur. Este mar a cuyas orillas estamos y que hay, lo repito, que merecer; hay que mirarlo con un asombro siempre virgen, con una asombrada mirada de niño, con la asombrada esperanza del milagro. El milagro puede ser humilde: una gavina –la «gavina de la mar blavosa»– que súbitamente se cala desde lo alto en el mar, o una vela que ha aparecido sin saber cómo, o la revelación del verde en las aguas en sombra del puertecillo de Ifach, o el ruido que hacen las olas penetrando debajo de las rocas en que estamos sentados para salir, como en un juego, detrás de nosotros. La maravilla puede estar en

la súbita aparición del mar o, cuando amanecemos en una playa, el rayo de oro que recorre toda la mar mientras sale el sol, o momentos antes, cuando el agua es densamente azul, y aún el día una promesa rosada, o en las lámparas de las barcas que pescan desde las primeras horas de la noche. Y el humilde dolor de lo cotidiano: los pescadores del Palo arrastrando hora tras hora la áspera sirga del copo, o los de Santa Pola repartiéndose unas brecas para la cena. Puede estar en la belleza del almendro o en la belleza de los salobrares, de sus plantas rojizas y sus leves junqueras. (Y en un junco, la belleza diminuta de unos caracolitos amontonados, con sus conchas tersas y brillantes).

¿Qué puedo decirte, de orilla a orilla de este mar, que sea concorde en sentido con él? Tú eres hombre de otros mares, de un mar duro y violento, de nublado horizonte, de lejanas campanas y de sombras navegantes, de un mar que sin embargo se serena en las rías, de un mar de otros mitos, sin orilla cercante, rodeado de miedo. Yo soy hombre de tierra adentro, mis mares de niñez y juventud fueron los encinares y tierras paniegas de la Extremadura, ribera del Guadiana, del ancho río plegado en meandros, con charcos y regatones dejados a un lado, la parda tierra de dehesas serenas e inmutables en las que meditabundos caminan los toros. Y mares míos han sido varios, el violento mar portugués de mi primera infancia, el mar de historia trágica que recuerdo enfurecido en Nazareth, mientras unas mujeres veladas de negro plañían en la playa llamando con agudos alaridos a los hombres que estaban per-

didos ya. Y el Cantábrico alzando sus olas contra los acantilados negros, con las amplias hojas del *fliss* derrumbadas sobre breves playas, o protegiendo los puertecillos barojianos. O los mares de los grandes puertos: Hamburgo, Liverpool, sucios y un poco babeantes, o de nuevo el mar de los atlantes batiendo, como uno de ellos, la costa de hierro de África. Ahora, Camilo José, tú y yo, de orilla a orilla, ¿qué nos podremos decir, a orillas de este mar?

¿Tendremos una novela mediterránea tuya? En tu obra ha habido siempre un contrapunto de violencia, de violento desnudamiento de las pasiones; hay como derrumbaderos del alma, los interiores abismos que cantó el Padre Hopkins, y hay en contrapunto una ternura y un humor que libera de esa violencia. ¿No será comprensible tu obra desde un ángulo de entendimiento del humor? En tu mar del norte el mar hace meterse al hombre en la tierra, le hace coger un poco el gusto a andar. Tú eres hombre de largos pasos, de largas andaduras, gustoso de los cambiazos de paisaje que tanto conocemos los andarines por la tierra de España. Pero ahora tu paso, tu andadura está lindada por el mar, ahora estás en una isla, ahora si echas a andar, tendrás que contornear, volver al mismo sitio, volver y volver, monstruo de tu laberinto. Y el mar, este mar, no empuja al hombre con sus amenazantes mitos a la tierra, sino que con sus olas canta un invitatorio a la huída de la tierra. ¿No es uno de los encantamientos de este mar esa invitación, esa voz lejana? ¿No es la clave de los más ilustres escapes

—Teseo, Ulises, Eneas? Ahora en tu andadura, ¿te servirá el humor? Porque tu humor de hombre de mar norteño es una manera de anular el ser, de mostrar su carácter fantasmal, y los personajes de tu novela a veces llegan a ser como fantasmas o fantasmones. Pero la ironía es lo de este mar, y la ironía requiere una raíz de actitud intelectual que es el saber huir sabiendo volver, el arte supremo de la vuelta (cuya falta sienten los navegadores de los mares tenebrosos); el arte de saber volver que está en la curva de las formas barrocas (por eso el barroco es arte del sur), o en la fuga (inventada por mediterráneos). Toda huída de un laberinto es o la entrega al juego de enredarse o ir a buscar otra isla. Pero tú no has tenido esa raíz intelectual en tu obra, siempre has ido desasosegado, de un lado para otro, como un afilador, tocando tu chiflo. El chiflo madereño se te ha hecho flauta de cañas, y espero que sus sones sean menos estruendosos que los del mediterráneo Polifemo. Ya sabes, en otra isla, con la música de Polifemo

la selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo,
¡tal la música es de Polifemo!

Y es desde una alta cumbre desde donde derrumba el peñasco que deshará el reposo de los amantes Acis y Galatea. Y tras la fuerza y el dolor, la resolución del cuerpo herido en un arroyo, que va alegre saltando

en las guijillas, huyendo también hacia el mar. En tu obra el canto de chiflo o siringa puede ser violento como las sierras, como las ásperas cumbres, puede ser seco como los ramblizos, pero puede aprender que hay un sosiego, una esperanza, una azul, profunda y lejana ironía que es la canción de este mar. Porque aquí, mediante la ironía se llega no a la nada lejana de nunca volver, sino siempre a otra isla; mediante la ironía, siempre se ha descubierto en este mar, esa tierra que es el ser, dicha, vista, vivida de muchos modos.

De orilla a orilla, en este quiebro que nuestra piel de toro da hacia el sur, viendo, desde la ventana de mi cuartito de la universidad, el ancho camino que el río abre entre palmeras y huertos, entre las sierras rojizas, hacia el mar; desde esta tierra va mi recuerdo a ti en tu isla, en la isla abrazada de espuma, en la isla henchida de amor, porque una de sus voces narra «*dix l'Amic a l'Amat– Tu que umples lo sol de resplendor, umple mon cor d'amor*», y así se hizo. Con expectación y amistad va mi palabra, acompañada no de delfines y tritones como en las navegaciones barrocas, sino de humildes pescaditos. Sobre estas olas azules y verdes, densas y sonrientes, va la palabra de amistad y devoción de

MANUEL MUÑOZ CORTÉS

Universidad de Murcia.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA.

Noticia de Julio González

Julio González puede representar, y de hecho representa, a efectos históricos, uno de los cuatro nombres españoles que han llegado a ser considerados universalmente como clásicos dentro del arte del siglo xx. Al lado de Picasso, Gris y Miró, González alcanzó su propia madurez e hizo la mayor parte de su obra en Francia, influyendo con sus otros tres compatriotas en las más representativas tendencias de la pintura y de la escultura actuales.

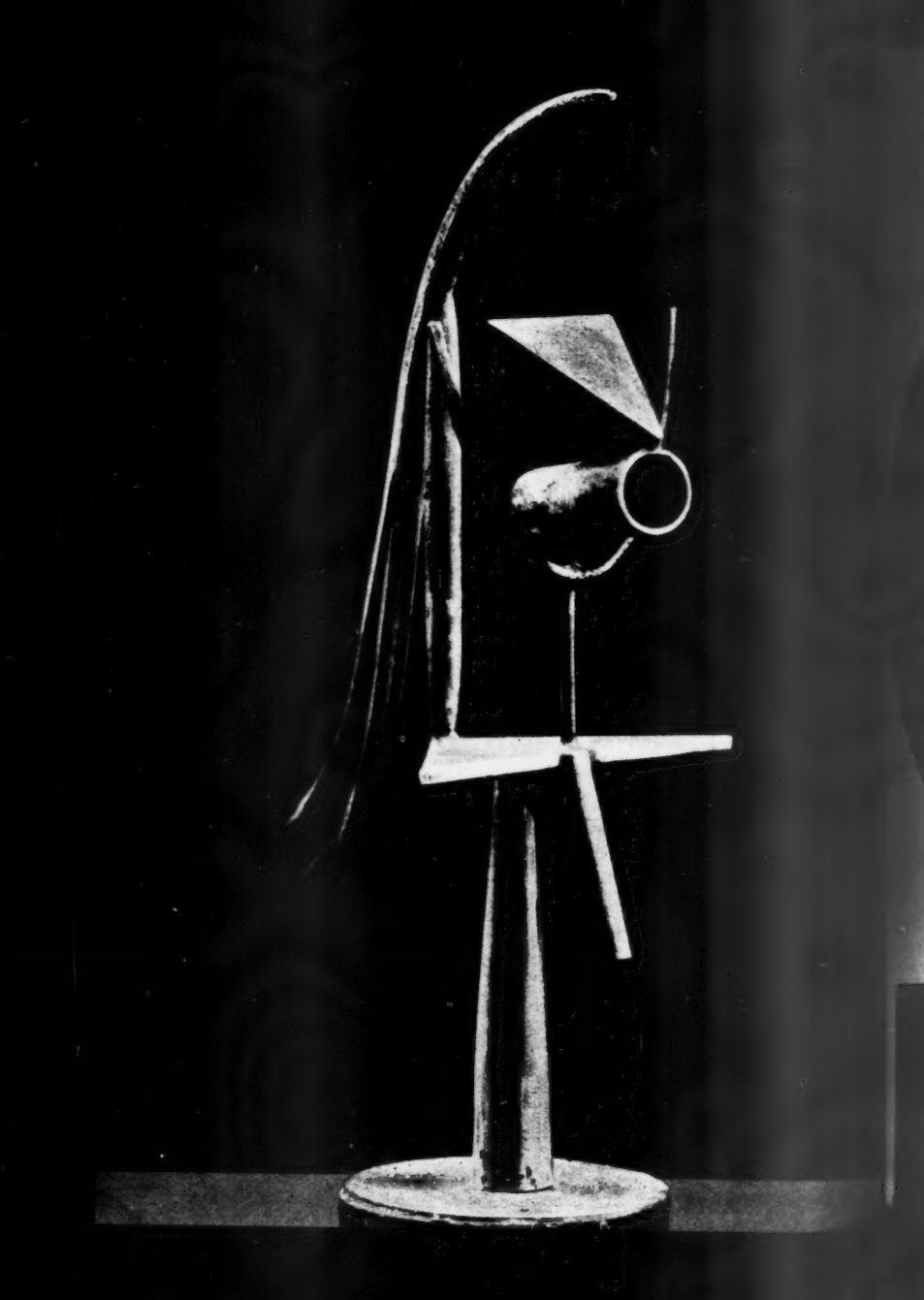
La primera exposición retrospectiva de la obra de Julio González se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York a principios de este año y será clausurada el próximo verano en el Instituto de Arte de Minneapolis, margen de tiempo realmente insólito en Norteamérica si consideramos otras exposiciones anteriores de este tipo. Esta muestra retrospectiva ha marcado la rotunda aceptación de este escultor catalán en el mundo oficial del arte, por parte de los museos y los críticos. Pero mucho antes que este reconocimiento definitivo fuese planteado, Julio González, al igual que los otros tres españoles citados más arriba, había ya pasado por la difícil prueba de la total integración de sus creaciones en la estructura del arte de su tiempo. Efectivamente, estos cuatro nombres habían venido a determinar un cambio en el mundo del arte, influyendo con indeleble señal en la plástica contemporánea y haciendo entrañar sus propias visiones en la

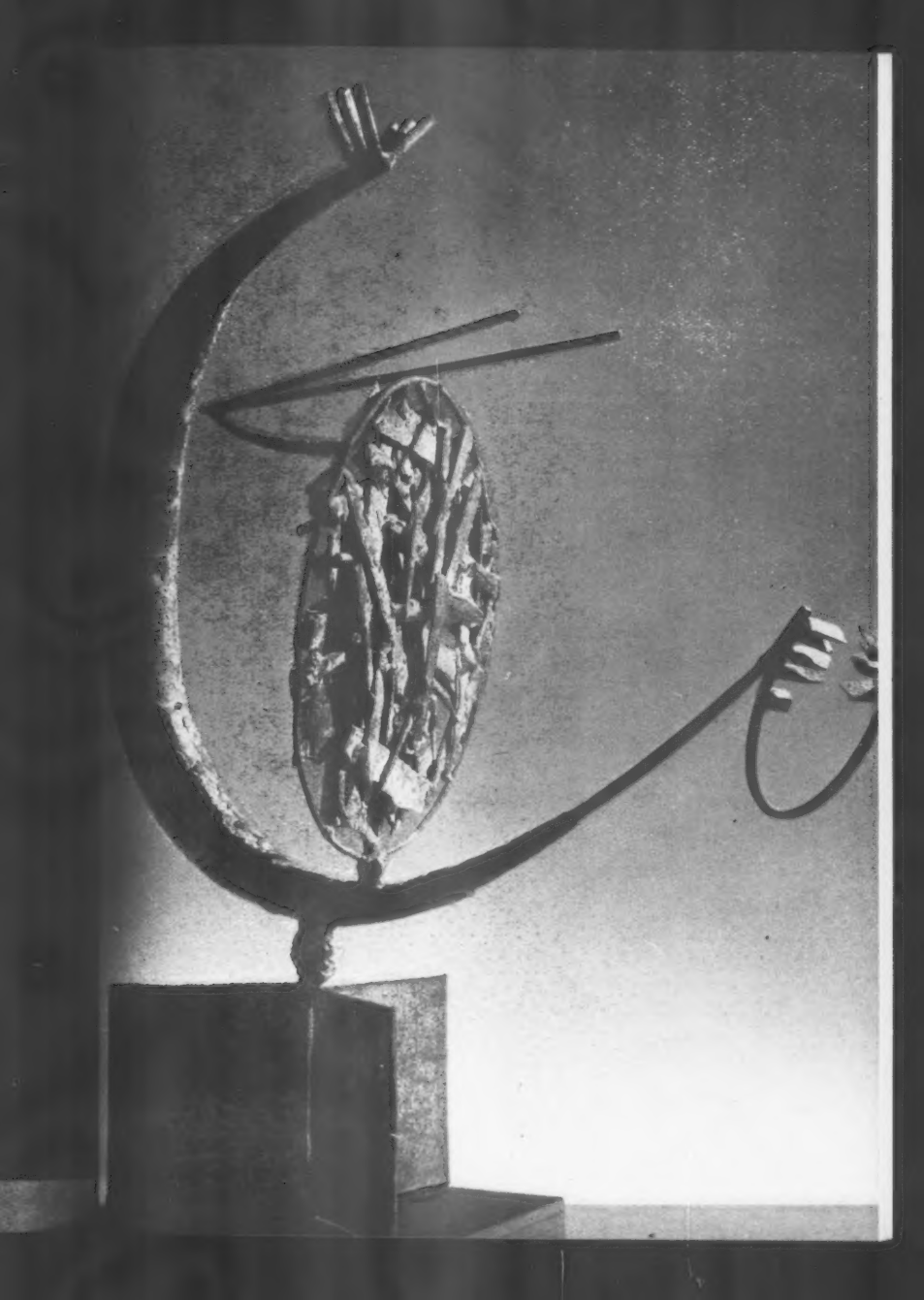
obra de otros importantes artistas.

Debido a la paciente y sintomática labor de González durante sus años de abandonado aislamiento en París, la escultura de toda Europa, y también de toda América, empieza a patentizar más directamente, por así decirlo, ese eslabón que parece unirla con el pasado árabe de España. El hierro forjado, uno de los motivos ornamentales más afincados en las viejas ciudades españolas, con su posterior desarrollo durante el barroco y el churrigueresco y su florecimiento en el ambiente barcelonés de la época de Gaudí, vino después a dejar inscrita una cierta línea de continuidad, un subterráneo enlace con las esculturas *espaciales* de metal que ahora han venido a *vivificarse* en toda la cultura de occidente.

La importancia de la obra de González ha llegado a adquirir en la actualidad una sólida y extensa red de influjos. Desde los grandes escultores ingleses de nuestros días –Butler, Chadwick, Thornton– hasta Hans Uhlmann, cuya muestra acaso fué la más destacada en el pabellón alemán de la última Bienal de Venecia, la tutela del escultor catalán se hace cada vez más evidente y significativa. La influencia de González en América ha sido también muy amplia. La utilización del espacio como un elemento de positiva eficacia en las artes plásticas y la preocupación de los más sólidos escultores contemporáneos por el metal soldado, no son más que derivaciones más o menos directas de la obra original de González, cuyos conceptos hicieron posible la realidad de unos nombres como Ferber, Hare, Lippold, Lipton, Smith y Roszak. Co-

do a
lidad
d de
ndes
nues-
wick,
Uhl-
acaso
en el
ltima
utela
hace
te y
encia
ca ha
plia.
pacio
posi-
artes
ación
tores
me-
s que
enos
ginal
cep-
reali-
como
Lip-
Co-





mo dato curioso, queremos transcribir, a título de simple actualidad, unas declaraciones del escultor italofrancés Gilioli aparecidas en el número correspondiente a abril de la revista *L'Oeil*. Dicen así: «He visto las obras de Brancussi, de González, de Duchamp-Villon. Comprendo hondamente las aportaciones que ellos nos han legado y me desvivo por poder ser el hijo de estos hombres».

De Julio González no existe una sola obra en España. Contentémonos ahora con poder contemplar, en las cuatro reproducciones que incluímos en el presente número, ese excitante y dolorosamente recio mundo del escultor catalán.

A. K.

Breve cronología de Julio González

21 de septiembre de 1876. Nace en Barcelona.

1885-1890. Aprende, en el taller de su padre –orfebre de oro–, el oficio de trabajar los metales.

1892-1898. Exhibe una colección de obras en metal en la Exposición Internacional de Barcelona y en la *World's Columbian Exposition,* de 1893, en Chicago. Formación estética en el ambiente del modernismo catalán.

1900. Fija su residencia en París, donde encuentra a Picasso, con el que ya habría de unirle una estrecha amistad durante toda su vida. Frecuenta a Manolo y a Max Jacob. Intenta sus primeras armas

en la pintura, influído por Degas.

1908. Largo período de inactividad y de aislamiento. Sólo establece contacto con Picasso y Brancussi.

1910. Inicia nuevas tentativas escultóricas.

1926. Después de casi quince años de vacilación y de dudas, decide concretar toda su vocación y sus trabajos en la escultura.

1930-1932. Ayuda a Picasso en varios proyectos de hierro. En esta época puede situarse su madurez como escultor.

1935. Sus *hombres-cactos* definen casi totalmente la labor de este período.

1940. Abandona sus trabajos de metal soldado, debido a las necesidades de oxígeno y acetileno que demandaba la guerra. Muchas de sus esculturas empezadas en esta época, quedarían ya definitivamente sin terminar. Dibuja y hace modelos en yeso.

27 de marzo de 1942. Muere en Arcueil, un suburbio de París, donde había vivido y donde tuvo su estudio.

ORDEN DE LAS LÁMINAS:

La Conejo, 1930. Hierro. 33,28 cms. Colec. Roberta González. París.
Cabeza, 1933. Plata. Colec. particular. Nueva York.
Cabeza, 1934. Hierro. 45,44 cms. Museo de Arte Moderno. Nueva York.
Hombre-Cacto II, 1939-40. Hierro. Colec. Roberta González. París.

Nueva luz sobre las letras

No estamos muy habituados a un género de crítica que contemple la literatura desde un punto de vista predominantemente religioso, y que no disminuya los fueros propios de lo literario, que no invada las zonas peculiares de la creación para confundir dominios y producir, a la postre, una oscuridad completa, en la que literatura y religión quedan igualmente malparadas. No toda crítica literaria ha de proceder según juicios iniciales de carácter moral; es necesario, cada día más necesario, no penetrar a sangre y fuego en lo que tiene un valor intelectual, con el pretexto de que carece de valores religiosos. Creemos, por otra parte, que es sumamente difícil averiguar dónde empieza lo religioso y dónde termina lo meramente humano en cualquier obra poética, novelesca o filosófica que llegue, con más o menos hondura, a las raíces de lo humano. Una grata, conmovedora impresión de equilibrio produce, desde el comienzo de su lectura, la serie de estudios sobre autores modernos que ha escrito Charles Moeller, reuniéndolos bajo el título común de *Literatura del Siglo XX y Cristianismo*.[1]

Dos tomos van publicados en la edición española. Los títulos particulares de cada uno de estos volúmenes suscitan una ligera confusión, antes de avanzar en el conocimiento de cada uno de los ensayos, señalados con los

[1] Vol. I, traducción de Valentín García Yebra; Vol. II, traducción de José Pérez Riesco. Editorial Gredos. Madrid.

nombres de los autores que se estudian. Se antoja, a primera vista (y no llega a desvanecerse del todo esta impresión, aun después de conocer los excelentes epílogos), que las denominaciones *El Silencio de Dios* y *La Fe en Jesucristo* comprenden, respectivamente, autores que lo mismo podían haber sido considerados bajo cualquier otra de las denominaciones. El autor es dueño de agrupar estos ensayos según le plazca, y no hay ningún motivo de excepción para ello; no obstante, la impresión de gratuito agrupamiento persiste.

Quizás sea éste el único reparo que merece, en su conjunto, esta excelente visión de la literatura moderna, determinadamente contemplada con criterio católico, pero con una libertad caritativa, con un sentido de justicia, con una ecuanimidad exacta, que no excluye, ciertamente, las opiniones adversas, los juicios implacables y hasta algunas destrucciones de mitos y de ídolos. Estos dos primeros tomos presentan ensayos sobre Camus, Gide, Aldous Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos, Sartre, Henri James, Roger Martin du Gard y Joseph Malégue.

Es muy posible, hasta seguro, que el autor nos explicara que la causa de agrupación que más arriba hemos dicho puede parecer caprichosa (seria y admirablemente caprichosa) al explicarnos por qué figuran, junto a un autor casi desconocido del público no francés, como Malégue, escritores de tanta actualidad y fama como Jean-Paul Sartre y Roger Martin du Gard; y a la par de ellos, un novelista que más pertenece al siglo XIX que al nuestro, como Henri James. Lo cierto es que el resultado

final de la lectura demuestra la importancia de todos ellos, y que los comentarios extraliterarios, de tipo histórico, político, sociológico y, sobre todo, religioso, completan cada visión con unos perfiles extraordinariamente definidos, con una luz exacta y clara.

Sería difícil elegir, entre estos ensayos, el que nos deje una impresión de más completo y terminado. Si el referente a Sartre puede ser oscuro para lectores carentes de alguna formación filosófica (en esto queda dicho estudio un poco aparte de los restantes), es de una maravillosa claridad el que nos hace ver el estado de la sociedad francesa, de la lucha entre laicismo y religión, de las equivocaciones de los católicos en una época en que todo, absolutamente todo, se echaba en cara, despiadadamente, a los no católicos o laicos. El estudio sobre Martin du Gard, dedicado a su obra *Jean Barois* es uno de los más recomendables para el lector español, cualquiera que sea su edad y circunstancia.

Literariamente, quizás el más completo de estos ensayos sea el dedicado a Camus. La mezcla de simpatía y de aversión que suscita su obra, tanto novelesca como filosófica, está contemplada por Moeller con una independencia y justeza verdaderamente extraordinarias. La valentía con que (dentro del mayor respeto) deshace la moda de atracción cátara despertada por las obras de Simone Weil, es tan segura como el análisis ejercitado sodre la obra de Gide, especialmente en torno de su famoso *Journal*.

Ante la excelente calidad de esta iniciación, esperamos curiosos los volúmenes restantes, en los que se anuncia una visión muy completa

de la literatura de nuestro tiempo. En otra ocasión lamentamos que, tratándose de grandes escritores en los que el problema de Dios es tema esencial, faltasen en el sumario general estudios sobre Unamuno y Antonio Machado, especialmente sobre el primero. Parece ser que, habiendo llegado a conocimiento del autor nuestra observación, éste ha prometido un ensayo acerca de don Miguel, para incluirlo en el tomo IV, que se publicará bajo el título de *La Esperanza*.

J. M. S.

Un español estrena en Inglaterra

Por vez primera en la historia literaria, un español ha estrenado en Inglaterra. Es curiosa e, incluso, paradójicamente significativa esta aventura de un autor poco menos que desconocido en España, si nos referimos, claro es, a esta concreta actividad teatral. Se trata de José García Lora, lector de español de la Universidad de Birmingham, cuyo drama *Whirlwind* ha sido puesto en escena el pasado mes de marzo por el *Highbury Little Theatre*.

A través de sus ya prolongados años universitarios en Inglaterra, García Lora nos ha venido ofreciendo muy rara vez noticias de su labor literaria. Exceptuando algunas frecuentes crónicas culturales y algún que otro esporádico ensayo en nuestras revistas, no teníamos muchos elementos de juicio

para poder conocer con más o menos propiedad estas actividades teatrales de García Lora, totalmente inéditas para nosotros. A pesar de todo ello, nos llega ahora la noticia del estreno de su drama *Whirlwind,* presentado con todos los honores y cuyo éxito se repartió al alimón con *The Beautiful People,* de Saroyan, que también fué ofrecido en la misma sección.

La obra de García Lora, escrita en 1951 y concebida –con anterioridad– en España, ha sido traducida expresamente al inglés por su mismo autor. Su acción se desarrolla en una casa campesina de las montañas de nuestra región nórdica. Con la ayuda de un lenguaje sencillo y directo, a veces lírico, a veces inteligentemente teñido de un sutil humor, en *Whirlwind* se narra la estremecida historia de una familia que espera la vuelta de sus hijos, diezmados y barridos por el torbellino *(whirlwind)* de la guerra. El drama transcurre en una atmósfera de expectativa y bronca realidad, sabiamente sujeta a unos resortes teatrales, donde a veces se deja sentir una poética y casi escondida línea simbólica, acrecentada aún más por la desgarradora fuerza de la trama.

El drama de García Lora, al que algunos críticos ingleses quisieron situar dentro del mundo teatral de Lorca, ha tenido una entusiástica acogida. Y así nos interesa consignarlo, no sólo por el éxito en sí del drama, que ya es más que suficiente, sino también por su histórica circunstancia de ser la primera obra estrenada por un autor español en Inglaterra.

J. M. C. B.

La versión catalana del «Pascual Duarte»

El arte de la traducción, delicado siempre y muy pocas veces satisfactorio, tropieza con su mayor compromiso al enfrentarse con obras en las que, como en el caso de *La familia de Pascual Duarte*, el elemento lingüístico es fundamental. Para lograr auténtica fidelidad, se requiere entonces algo más que la pura versión. Es preciso recrear la obra, buscar su posible equivalente estilístico, ensayando –hasta la tortura, si es preciso– todos los matices de la lengua.

Tal es la tarea emprendida valerosamente por el mallorquín M. M. Serra Pastor.[1] Le ha ayudado en ella, sin duda, la considerable capacidad receptiva del catalán, flexibilizado a través de sus variantes dialectales y ennoblecido por una añeja tradición de grandes traductores. Interesa, empero, subrayar que más que el estricto rigor de lo que algunos juzgan ortodoxia gramatical, maneja Serra Pastor el variadísimo tesoro del habla de los campesinos mallorquines que, aislados material y espiritualmente, conservan las más bellas e intactas facetas de la lengua catalana. Gracias a este procedimiento –el único valedero, en realidad– ha conseguido una aproximación, en la medida posible, a la sabia mezcla de lo popular y lo culto que caracteriza el estilo del original.

La versión de Serra Pas-

---

[1] Camilo José Cela: *La família d'En Pascual Duarte*. Traducció d'En Miquel M. Serra Pastor. Impremta Atlante. Ciutat de Mallorca, 1956.

tor, aparte de exacta, es, pues, ante todo, un ejercicio de lengua; un maravilloso ejercicio que muestra hasta qué punto la modalidad mallorquina del catalán posee insospechados resortes para expresar las más hondas emociones, los más útiles conceptos. Muchas de las voces utilizadas extrañarán acaso al lector peninsular; pero proceden todas ellas –simples arcaísmos algunas– de noble fuente. Que no toda expresión dialectal, por el mero hecho de serlo, debe motejarse de ilegítima. Tal vez el único reparo que puede oponerse, en este aspecto, a la labor del traductor sea el empleo del artículo neutro *lo,* señudamente perseguido por nuestros lingüistas, aun contando con el voto favorable de una opinión tan solvente como la de Francesc de B. Moll.

Unas eficaces viñetas de P. Fornés y el entusiasmo de «Imprenta Atlante» –modesto taller palmesano –han hecho el milagro de un libro casi perfecto, la mejor edición que haya logrado quizá el *Pascual Duarte* a lo largo de su pícara, nostálgica y cominera historia.

J. M. LL.

Poemas de Dylan Thomas en español

Gracias a Esteban Pujals, el lector español tiene ahora algunas vislumbres de la poesía de Dylan Thomas.[1] De los riesgos de la traducción poética se habla siempre, pero siempre se traduce. Hay quienes pueden hacer que un poeta cante con casi parejo vigor o delicadeza en una lengua extraña, y las traducciones de Rilke o de Juan Ramón Jiménez ilustran esa afirmación. Que se pierdan muchas calidades del original no es motivo para que se deje de traducir; a veces, un poeta ha recibido un esencial influjo de otro extranjero a través de simples versiones. Las de Pujals han traído a nuestra habla, con sensibilidad fiel, la fisonomía general de Dylan Thomas y algunas pavesas de su ímpetu luminoso. Al frente de tales versiones castellanas, Pujals pone un prólogo en que se explica claramente la situación de Thomas dentro de la poesía inglesa y en que se dibujan, además, los rasgos primordiales de su excepcional obra lírica. Thomas, desde luego, fué una revelación y el asombro de sus contemporáneos está justificado. Tras la especial poesía de Eliot (yo me atrevería a confesar aquí que prefiero la obra crítica de éste, por lo que acudo con frecuencia a su volumen antológico *Selected Prose)* y tras la poesía social de los siguientes, la de Thomas (en apariencia gratuita) representa sin duda

---

[1] Dylan Thomas: *Poemas*. Selección, versión y prólogo de Esteban Pujals. Adonais, CXXIV. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1955.

un dominio superior. Eliot canta al individuo preso de lo social; los que le siguen cronológicamente se circunscriben a la apetecida comunión de individuo y sociedad. Dylan Thomas, en cambio, se vuelve hacia las primarias raíces humanas, y toca fondo y toca cielo. La sangre, lo vegetal, el aire, la luz, la vida intrauterina, van a contarse entre las cosas por él cantadas. Pero, como todo inventor, Thomas se embriaga con sus propios tesoros. Por eso no le faltaba razón a Stephen Spender (y la cita se halla en el trabajo de Pujals) cuando dijo que cierta obra primeriza de Thomas no era «más que material poético sin pies ni cabeza». Pero quien se adentre en los versos de Thomas observará que el impulso dionisíaco se va estratificando, sin perder altura, hasta cristalizar en poemas cabales y memorables, como *Y la muerte no tendrá señorío* o *No entres dócilmente en la noche callada*. Bien es verdad que el sentido del poema alguna vez lo manifestó en sus comienzos Dylan Thomas, y sea ejemplo su juvenil *La fuerza que por el verde tallo impulsa a la flor*. Mas en otras ocasiones se me figura que el poeta nos introduce en una selva de luz, y el exceso de luminosidad nos torna ciegos: entonces, cuanto nos conmueve y punza, no puede ser expresado. En tales trances se recuerda un verso de Thomas que Esteban Pujals vierte así: *Ahora en la oscuridad sólo quedamos tú y yo*.

No reprochemos a Dylan Thomas el exceso de sus virtudes. A trueque de sus luminosas tinieblas, de su superabundancia cromática y musical o, mejor, gracias a todo esto, él nos ha alzado a nuevas zonas líricas. Ni

creamos tampoco, embriagados por este linaje de poesía, que sólo aquí se halla la perfección suma. Alfonso Reyes, en el último capítulo de su *Experiencia literaria*, dice: «Hoy buscamos la expresión misteriosa de la poesía mediante renovados impulsos para escapar de los rigores lógicos: bien está. Pero no es posible afirmar que los poetas lógicos hayan prescindido de tal emoción». Acaso las invenciones magníficas de Thomas no se puedan reiterar impunemente: son una meta envidiable y, a la vez, un necesario punto de partida.

V. D.

El Archiduque Luis Salvador y la edición española de «Die Balearen»

Los mallorquines del siglo pasado y de comienzos del actual pudieron llegar a conocer muy bien a un singular personaje a quien llamaban, cariñosamente, «S'Arxiduc». Este personaje, con los años, llegó a hacer de Mallorca su residencia casi habitual y favorita y su figura alcanzó gran popularidad entre los insulares.

Detrás de esta simple denominación, «S'Arxiduc», se escondía un príncipe, un miembro del Sacro Romano Imperio y un escritor muy inteligente: S. A. Imperial y Real el Archiduque de Austria, Luis Salvador de Habsburgo-Lorena y de Borbón, hijo del Gran Duque Leopoldo II de Toscana y de María Antonieta de Bor-

bón. En la Toscana, en Florencia, había nacido Luis Salvador en 1847. Diez y nueve años después, llegaba por primera vez a Mallorca y no la abandonará, de una manera definitiva, hasta que la guerra del catorce, fué ya una cosa inevitable. Es decir, en el 1913.

Luis Salvador, por su jerarquía y por su talento estaba destinado a tener una participación directa en el poder, en el mando de la monarquía austro-húngara. Intentó incluso gobernar, cuando murió su padre en 1870. No pasó, empero, de un intento; no podía sucumbir a la tentación del poder, porque estaba dotado de una inquebrantable vocación: la de viajar, que llevaba unida otra: la de escribir.

El Archiduque Luis Salvador, joven

Para Luis Salvador, viajar era sinónimo de descubrir, de estudiar. Fruto de muchas singladuras en su yate «Nixe» —el «Nixe I» o el «Nixe II»— y de muchas horas de andadura, con todos los medios de locomoción posibles, es su vasta producción literaria.

No podemos, en esta breve nota, dar ni siquiera idea de los libros que publicó Luis Salvador, Desde *«Süden und Norden» (El Sur y el Norte)* impreso en 1868, a los veintiún años, hasta *«Lieder der Bäume. Winterträumereien in meinem Garten in Ramleh»*

(Canciones de los árboles. Sueños de verano en mi jardín de Ramleh) aparecido en 1914, un año antes de morir su autor, podríamos dar una larga lista de sesenta títulos. Son libros diversos. Por ejemplo:

«Beitrag zur Kenntnis der Coleopteren Fauna der Balearen» (Contribución al conocimiento de la fauna de coleópteros de las Baleares), 1869; *«Yacht-Reise in den Syrten» (Viaje en yate por las Syrtes)*, 1874; *«Die Karawanen-Strasse von Ägypten nach Syrien» (La ruta de las caravanas de Egipto a Siria)*, 1879; *«Alboran» (Alboran)* 1898; *«Was mancher wissen möchte» (Lo que alguno quisiera saber)*, 1909; *«Die Felsenfesten Mallorcas, Geschichte und Sage (los castillos roqueros de Mallorca, historia y tradición)*, 1910; *«Lo que sé de Miramar»*, 1911, escrito en mallorquín; *«Somnis d'estiu ran de mar»*, 1912, también en mallorquín; *«Porto-Pi in der Bucht von Palma de Mallorca», (Porto-Pi en la bahía de Palma de Mallorca)*, 1914; etc., etc.

Predominan, como de los títulos puede deducirse, y entre algunas páginas de tipo filosófico, los temas geográficos; muchos de estos libros se destinan a la descripción de parajes del Mediterráneo, costas, golfos, fondeaderos, islas, y en ellos nos informa el autor, con una gran precisión, de los lugares que va recorriendo y con palabras sencillas nos da un inventario detallado, inteligentemente hecho, de lo que está a su alcance, que es casi todo: paisajes, costumbres, monumentos, folklore, datos estadísticos, economía, etc., etc.

A este tipo de publicación corresponde su principal obra. Una obra que tardó en completar casi vein-

ticinco años, en la que contó con numerosos colaboradores y que se titula *Die Balearen in Wort und Bild geschildert,* es decir, *Las Baleares descritas por la palabra y el grabado,* que ahora se está publicando traducida al castellano, y constituye la circunstancia, del todo feliz, que nos ha dado la oportunidad de la presente nota.

Muy pocas personas, seguramente, habrán tenido la ocasión de ver el «*Die Balearen*» en su edición original; se trata de nueve grandes volúmenes tamaño 31 x 40 centímetros magníficamente impresos y encuadernados. El primero de estos tomos se publicó en 1869 y el último en 1891. De ellos su autor hizo una tirada muy reducida, que no llegaba en muchos casos ni a los cien ejemplares y que nunca puso a la venta. Los destinaba a miembros de su familia y a algunas bibliotecas o mallorquines amigos, y como se iban repartiendo con largos intervalos de tiempo —a veces de años— no es raro que resulte hoy difícil hallar la obra completa.

El «*Die Balearen*» se editó sin el nombre de su autor, y como la mayor parte de su restante producción, en alemán.[1] Existe un folleto que reúne unas notas para el estudio bibliográfico de dicha obra. Es un librito interesante, sobre todo porque por él conocemos la impresión que causó el «*Die Balearen*» completo en los medios cultos de finales de siglo. De este bosquejo bibliográfico,

---

[1] Excepto uno, todos los libros de Luis Salvador se publicaron sin su nombre. Únicamente lo estampó en un librito en octavo de algo más de cien páginas (Praga, 1905) titulado *Catalina Homar.* Alguien ha dicho del mismo que es un canto a la bondad.

publicado en Palma en 1892; es autor el bibliófilo don Mateo Obrador.

«Ponderábase –se escribe en el folleto– no menos, y con razón sobrada, la espléndida magnificencia material y artística con que la obra se editaba, la riqueza realmente de príncipe que la exornaba, en todos sus aspectos, desde el lujo y esmero tipográfico que hubiera bastado a acreditar, si ya de antes no lo estuvieran, las famosas prensas y máquinas de F. A. Brokhaus de Leipzig hasta la habilidad de los xilógrafos a quienes el Archiduque confiara la fiel reproducción de los dibujos originales de su incansable y ejercitada mano... Y en conclusión y para admirarlo todo, hasta echábamos cálculos numéricos sobre el coste, forzosamente enorme, que había de tener tal monumento bibliográfico, cuya realización, por tantos y tan varios motivos, era posible sólo a un potentado en quien se efectuase el consorcio rarísimo y excepcional de la opulencia con el fecundo y activo amor al arte y a las letras».

En Mallorca, muchas veces se había pensado en su traducción. La empresa era de mayor envergadura de lo que a primera vista pudiera parecer, tanto es así que sólo una vez, antes de ahora, se inició, aunque se fracasó en el intento. En efecto, el primer tomo, dedicado a las Pitiusas, fué publicado en español en 1886 y repartido por entregas. Pero, entonces, no se dió a las prensas nada más.[2]

---

[2] *Las Baleares,* obra escrita y publicada en alemán con el título de *Die Balearen in Wort und Bild geschildert,* versión castellana de D. Santiago Palacio, Vicecónsul de España en Berlín. Corregida y considerablemente aumentada con anuencia y conforme a las indicaciones del autor por D. Francisco

La ficha bibliográfica del «*Die Balearen in Wort und Bild geschildert*», (7 tomos y 9 volúmenes) es la siguiente:.

Tomo I: «*Die Alten Pityusen*» *(Las antiguas Pityusas)* 1869.–Tomo II: «*Die eigentlichen Balearen*» *(Las Baleares propiamente dichas)* Parte general, Mallorca. 1871.–Tomo III: Primera mitad. Prosigue la parte general. 1880.–Tomo III: Segunda mitad. Prosigue la parte general. 1880.–Tomo IV: Mallorca. La ciudad de Palma. 1882.–Tomo V: Descripción de la isla. 1884.–Tomo V: Segunda mitad. Continúa la descripción de la isla. 1884.–Tomo VI: Menorca. Parte general. 1890.–Tomo VII: Menorca. Parte especial. 1891.

En la traducción que comentamos no se sigue el orden de la edición original, sino que se va dando agrupado por materias, en lo referente al folklore, las costumbres, la artesanía, etc., y por comarcas en lo que afecta a la parte descriptiva; un orden más claro para el lector de hoy. Así se han publicado ya tres tomos: *La Ciudad de Palma* (tomo IV del original) *Costumbres de los mallorquines,* que reúne la parte en que se estudia la artesanía y el folklore de Mallorca, y *El estribo Norte de la Sierra y sus cumbres,* que viene a ser algo así como el libro de la montaña de Mallorca y cuyo estudio comprende toda la vertiente que da al mar de la cordillera de la isla. Incluye la parte que le

---

Manuel de los Herreros y Schwager, Director del Instituto Balear.

Tomo I: *Las Antiguas Pityusas.* Palma de Mallorca. Imprenta de la Biblioteca Popular. MDCCCLXXXVI.

Tomo II: *Las Antiguas Pityusas.* Palma de Mallorca. Imprenta del Comercio. MDCCCXC.

fué más querida al autor, y que conocía también minuciosamente, pues en ella están enclavadas lo que fueron sus dilatadas propiedades. *El estribo Norte de la Sierra y sus cumbres* es una verdadera guía, una sorprendente guía, de esta parte, tan bella, de la isla de Mallorca, incomprensiblemente desaprovechada hasta ahora.[3]

El tomo que ha de seguir a este tercer volumen se titulará *El sudeste y centro de la isla* y contendrá la descripción de una vasta comarca mallorquina con los pueblos de Alcudia, La Puebla, Muro, Santa Margarita, María de la Salud, Ariany, San Lorenzo, Artá, Son Servera, Capdepera, Manacor, Petra, Sineu, San Juan, Pina, Lloret de Vistalegre, Santa Eugenia, Biniagual, Sancellas, Biniali, Costitx y Llubí. Pueblos que un día, ya muy lejano, recorrió, paso a paso, nuestro autor.

El «*Die Balearen*» va ilustrado con numerosos dibujos, de línea, en negro y muchas láminas en color. Unas veces los abocetaba el

---

[3] Tomo I: Archiduque Luis Salvador. *La Ciudad de Palma. Parte de la obra Las Baleares descritas por la palabra y el grabado.* Traducción de José Sureda Blanes. 24'5 x 17'5, 312 + 8 págs. y 1 lámina. Palma de Mallorca. Imprenta Mn. Alcover, 1954.

Tomo II: Archiduque Luis Salvador. *Costumbres de los mallorquines (Artesanía y folklore). Parte de la obra Las Baleares descritas por la palabra y el grabado.* Traducción y prólogo de José Sureda Blanes. 24'5 x 17'5, 202 + 10 + VIII páginas, 7 láminas. Palma de Mallorca. Imprenta Mn. Alcover, 1955.

Tomo III: Archiduque Luis Salvador. *Los pueblos de Mallorca, El estribo norte de la Sierra y sus cumbres. Parte de la obra Las Baleares descritas por la palabra y el grabado.* Traducción y prólogo de José Sureda Blanes. 24'5 x 17'5, 213 + 6 páginas y 14 láminas. Imprenta Mn. Alcover, 1955.

propio autor y sobre estos bocetos se hacían los dibujos definitivos, en Leipzig o en Viena; otras veces, son obra directa de artistas que pasaban largas temporadas trabajando en Mallorca, con este único fin, reclamados por el Archiduque. Son de diverso mérito, pero siempre muy ilustrativos, bien tratados y magníficamente realizados, y constituyen una parte muy importante de la obra. Estos dibujos y láminas se incluyen en la traducción, reducidos a la proporción de la caja. Integran una Mallorca deliciosa, llena de un carácter y de un colorido que, sin duda, por desgracia, aunque inevitablemente, se está desvaneciendo.

L. R.

Otras páginas de Azorín

«*No es nada* es el principio de la tragedia», nos dice Azorín en la última entrega de sus páginas,[1] refiriéndose al *No es nada* de Amalia, heroína de uno de sus cuentos, en la vez de surgir a escena, patética, como nimbada y sobrecogida de todos los presentimientos. Cierto, y más. Esa realidad potencial de la nada, ese dinamismo implícito, dormido, que puede desarrollarse tumultuariamente, arrollando la minucia, lo anecdótico, para invadir categorías y esencias, es la primera, substancial

[1] Azorín: *Cuentos*. Con un prólogo del autor sobre la estética del cuento. Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1956. 286 págs. Col. Clásicos y maestros.

realidad, con que juega Azorín –siempre maestro–, para urdir estos cuentos-relatos-poemas, estos nada-todo, estas páginas, en fin, que sólo se parecen a otras páginas de la misma péñola –y perdón–, ahora reunidas en libro, desde el limbo de los papeles periódicos.

Cuatrocientos cuentos, reconoce, en el prólogo, como hijos de su minerva. Número cumplido, suficiente, para atreverse a definir el género; para pasarse, y todo, de dómine y pedante. Pero, Azorín, discípulo predilecto de la sencillez, lo define como tantas veces se ha dicho que el cuento es: «el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso». Y nada más. Casi nada más –«necesita tres períodos: prólogo, desenvolvimiento y epílogo»–. Luego, en ese prólogo que se promete teórico –pero que uno se felicita de que no lo sea–, os cuenta otro cuento. Mejor dicho: tres cuentos. O cuatro, para no mentir; que, en esa trilogía *super abundantia* de cuentos de los Reyes Magos, embutida en el prólogo, le pasa un poco lo que a Dumas con los tres mosqueteros. Y que, si se descuidan, ambos, van para cinco –cuentos y mílites–. Desengáñese, pues, quien pretenda el rigor clausulado: esto, no se debe hacer; el cuento, es así o asá. No. Azorín, no lo dice. Nos entrega veintiún cuentos más, y se calla.

Releer a Azorín –leerlo, ahora, ya, aún de primera vez (fatigas de la maestría), es releerlo–, a estas alturas, frente a un mar cansado de ser «sonrisa innumerable», para Herodoto, y tantas cosas más; desde un tiempo cansado de devorarse, siendo uno hombre cansado de vivirse, de mirar al mar, aún –una de las pocas cosas que importan–, de estar en un tiempo demasiado gran-

de y rápido; releer a Azorín, así: atormentado de letras, de palabras, de ideas, es algo aquietante, purificador como una lustralidad sin llanto –descendida, tibia, lechosa, así lo blanco en lo azul: el ala en la ola–, un regreso a la serenidad, al equilibrio, a la lucidez. «No se proponía nada el poeta lírico, subjetivo, en sus poesías; ni eran poesías las suyas en que se expresara ningún ideal; pero bastaba esa misteriosa y divina vibración de la sensibilidad –sin objeto práctico– para que poco a poco toda la sensibilidad social se fuera transformando». Dice esto, Azorín, de Ataraxia y de su poeta sin otro nombre, sentenciado, primero, a la esterilidad poética, y absuelto, luego, en vista a la necesidad, a la función social, de su función íntima y dolorosísima.

Y vale –esto–, sin variar coma, para expresar lo que Azorín significa, a estas alturas; lo que es leerlo, con mar, o sin él, siendo, simplemente, lo que somos casi todos: muy poco más que hombres. Abrazados a su «santa pobreza», ennoblecida de sí misma, creemos en la vida prodigiosa, apretada, cierta, contenida en lo pequeño; creemos en la hermosura elemental, desnuda, incluso, de la propia palabra, creada en ese «silencio maravilloso», de Cervantes, que Azorín ama tanto.

Y lo mágico –como siempre en sus otras, innumerables páginas–, detrás de todo: de los seres, de las sombras –claras– en que se perfilan esos seres, alentados en una luz-clima inconsútil, corpuscular, de orillas del milagro.

R. E. de G.

Algunas palabras que se hubieran podido evitar

Aquí da fin, lector benévolo, nuestro segundo número, este singular –y también sencillo– milagro que nos honramos en agradecerle. Papeles de Son Armadans –la modesta empresa que nos ocupa y hasta nos entretiene– llega a su página 256 merced a la vocación de unos hombres, ilustres todos, algunos en la dorada edad de la madurez, jóvenes los otros y con el alma inquieta, que desinteresadamente, gentilmente, le han prestado su apoyo y la eficaz muleta de su aliento. *Qui a un bon ami* –decían los franceses del siglo XV– *n'est pas pauvre*. Si esto es cierto –y desde estos Papeles preferimos creerlo verdad–, nosotros tenemos el descarado orgullo de proclamarnos millonarios.

Papeles de Son Armadans, aún tan tiernos y niñatos, y quizás por serlo, se sienten fuertes y agradecidos, que es virtud de fuerza. En el *Liber proverbiorum* se lee que la alegría de la juventud es su fuerza. Seríamos débiles –y tal no creemos– si siendo, como somos, jóvenes, no supiésemos proclamar la alegría, la inmensa alegría, de sabernos tan y tan bien asistidos. Y porque queremos merecer este generoso apoyo que se nos da, quisiéramos también huir de la maldición del padrecito don Francisco de Quevedo: «Pocas veces quien recibe lo que no merece, agradece lo que recibe».

Papeles de Son Armadans está recibiendo mucho, muchísimo, y anda un poco espantado con la idea de

que alguien, jugando con las palabras, llegara a creerlo, sobre desagradecido, poco merecedor. Y para evitarlo, Papeles de Son Armadans, se siente, al menos, aplicado.

Tímidamente –y nadie debe confundir la soberbia con la confesión de las propias timideces– Papeles de Son Armadans quiere agradecer aquí y a todos el favor recibido y aún el que recibirá. El tiempo, esa corriente impetuosa, ese río de acontecimientos, que se le llamó en lengua griega, dirá hasta qué punto nuestro honesto propósito es cierto. Pero al tiempo, como a todo o a casi todo, hay que darle tiempo.

Papeles de Son Armadans, que se siente arropado en las amables holandas de la amistad, esconde en su bombín de prestidigitador gratas sorpresas que irá ofreciendo al respetable, en pago a su atención, a medida que las coyunturas se presenten y tenga clara la voz. Porque a los amigos no se les debe hablar a contrapelo ni con la voz tomada por el catarro –o el aguardiente– de la reticencia o las segundas intenciones, piedras ambas que no se crían, por fortuna, en nuestro corazón.

Papeles de Son Armadans escuchó al discreto Baltasar Gracián que saber conservar a los amigos es todavía más que saberlos hacer. Y Papeles de Son Armadans, que tiene muchos amigos (a quienes Dios bendiga) prefiere la muerte al mal humor, ese hierro que marca, incluso cruelmente, a quienes la vida va dejando a orilla del sendero: el camino real que se hizo para que caminámos todos.

Aquí termina, decíamos, nuestro número dos, lector paciente. Es, quizás, inexplicable, pero es cierto. Dentro de poco –nuestras viejas tías de la provincia aseguran

que el tiempo pasa volando–diremos, allá por nuestro número doce, palabras muy parecidas a las que quedan escritas. Papeles de Son Armadans prefiere pintar de confianza su gratitud. Y de esperanza sus mejores anhelos.

Estas breves palabras hubieran podido evitarse, pero sucede que Papeles de Son Armadans ha preferido no hacerlo. La beneficiosa terapéutica de la confesión estriba, entre otras cosas, en el acariciador descanso que produce. A veces, también es aleccionador saber dar las gracias a tiempo.

, pero
DE SON
lo no
a tera-
ón es-
as, en
so que
mbién
r dar